



3 1761 04413 2322







Numéro Spécial de la Revue Musicale  
du 1<sup>er</sup> Décembre 1921

La Revue musicale  
III

LE  
BALLET

*au*

*XIX<sup>e</sup> siècle*

PARIS

3, Rue de Granelle VI<sup>e</sup>

ÉDITIONS DE LA NOUVELLE  
REVUE FRANÇAISE

1921



GV  
1787  
R3

# LA REVUE MUSICALE

Directeur : Henry PRUNIÈRES

Le Directeur reçoit les Mardi et Vendredi de 4 h. à 6 h.

Secrétaire de rédaction : André CŒUROY

Revue Internationale d'Art Musical Ancien et Moderne  
paraissant onze fois par an

594463

SOMMAIRE DU NUMÉRO SPÉCIAL DE DÉCEMBRE

5.10.54

## LE BALLET AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

<i>L'Ame et la Danse</i> , dialogue socratique par PAUL VALÉRY. . . . .	p.	1	(97)
<i>La Danseuse</i> , sonnet par EDGAR DEGAS . . . . .		33	(129)
<i>Danse et Musique</i> , par ANDRÉ SUARÈS . . . . .		37	(133)
<i>Le Ballet Moderne</i> , par EMILE VUILLERMOZ. . . . .		46	(142)
<i>Théophile Gautier et le Ballet romantique</i> , par ANDRÉ LEVINSON. . . . .		53	(149)
<i>Zambelli</i> (poème), par GEORGES GABORY . . . . .		67	(163)
<i>Salvatore Viganò</i> , par HENRY PRUNIÈRES . . . . .		71	(167)
<i>Le Ballet de l'Opéra</i> , par VICTOR DU BLED . . . . .		95	(191)
<i>Wagner et le Ballet</i> , par ANDRÉ CŒUROY. . . . .		110	(206)
<i>Psychologie et Danse</i> , par BORIS DE SCHLOEZER. . . . .		118	(214)

### VARIÉTÉS

Lettres de célébrités chorégraphiques. . . . .		126	(222)
Une dernière étape du Ballet russe, par ANDRÉ LEVINSON. . . . .		131	(227)

### 31 GRAVURES ORIGINALES DONT 2 HORS TEXTE

- Portrait de Mademoiselle S.*, dessin en deux couleurs par D. GALANIS.
- Zambelli dansant*, croquis de D. DE SEGONZAC, gravé sur bois par GEORGES AUBERT.
- Trois frontispices, de GALANIS.
- Danseuses*, treize dessins d'EDGAR DEGAS, gravés à la sanguine par GEORGES AUBERT.
- Mouvements de danse*, sept dessins, de JOSEPH BERNARD.
- Danse*, dessin d'OTHON FRIESZ.
- Cinq croquis à la plume, par D. DE SEGONZAC.

### 18 REPRODUCTIONS DONT 13 HORS TEXTE

- Taglioni dans la *Sylphide*, d'après une estampe anglaise du temps.
- Fanny Elssler dans le Ballet de la Chatte métamorphosée en femme.
- Carlotta Crisi.
- Carlotta Crisi.
- Fanny Cerito.
- Portrait de Viganò.
- Maria Medina.
- Décor de Sanquirico pour les *Strelitz* (collection Auguste Rondel).
- — — *Titans* — — —
- — — *Dedale* — — —
- — — *Psammi* — — —
- Les coulisses*, lithographie par GAVARNI.
- La Danse*, dessin de PRUDHON (bibl. d'Art et d'Archéologie).
- Trois dessins représentant Taglioni dans la *Sylphide* par BASSINE de l'Académie de Saint-Petersbourg, collection de M<sup>me</sup> Tréfilova-Solovieva.
- Portrait de la Pallerini.
- Viganò et Maria Medina, estampes anonymes (d'après A. Levinson : les Maîtres du Ballet, Petrograd, 1915).

### SUPPLÉMENT MUSICAL

Air de Ballet de VIGANÒ (*Dedalo*, 1818).

#### CONDITIONS DE L'ABONNEMENT

donnant droit à tous les numéros ordinaires et spéciaux publiés durant l'année avec leurs suppléments

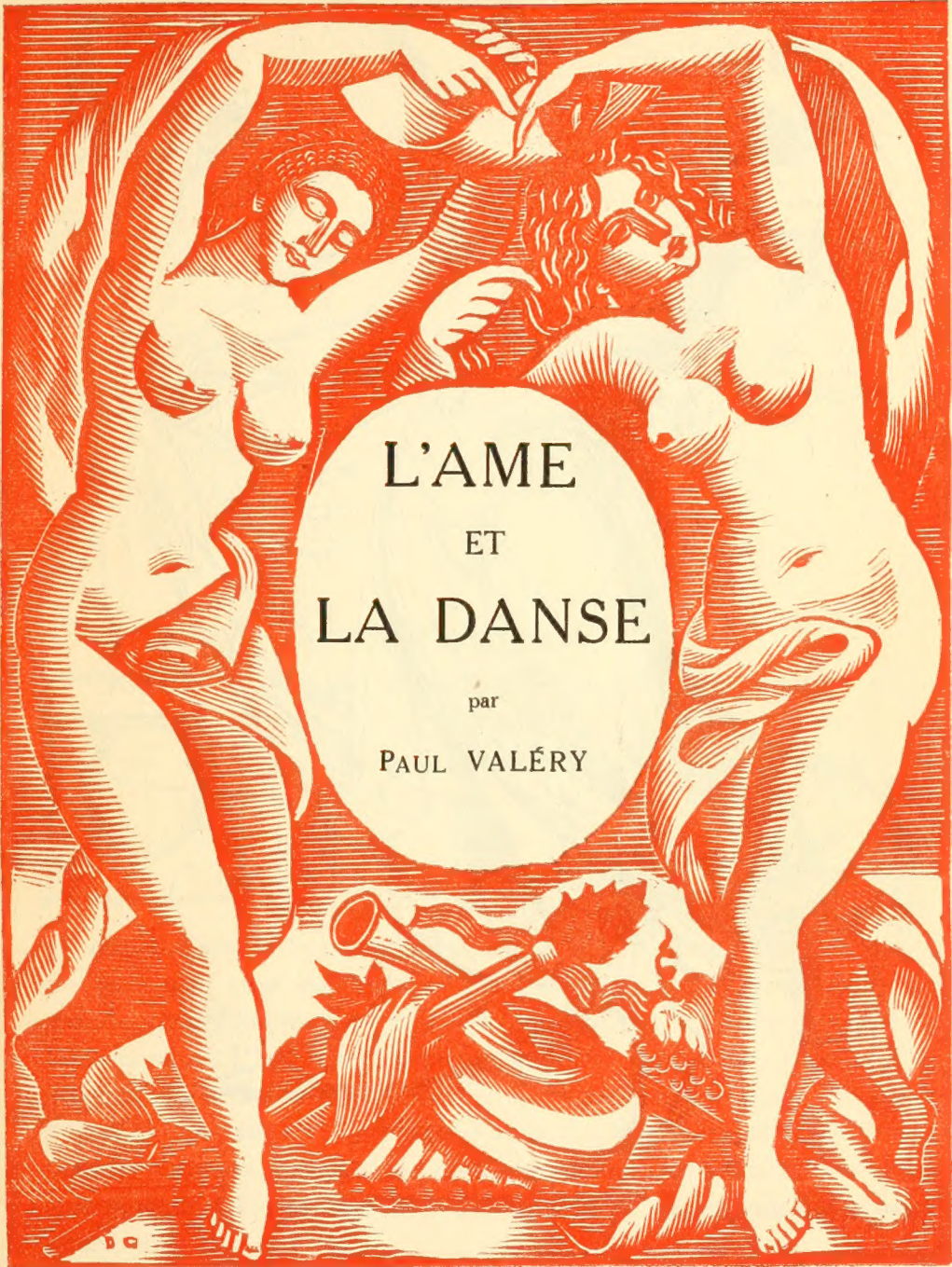
ÉDITION ORDINAIRE, *Un an* : France, 50 fr. — Autres pays, 60 fr.

ÉDITION DE LUXE, *Un an* : France, 100 fr. — Autres pays, 120 fr.

Tirage à petit nombre sur papier pur fil. Chaque exemplaire est numéroté ; un numéro qui restera le même pendant toute la durée de l'abonnement est affecté à chaque abonné. Les exemplaires de l'édition de luxe ne sont pas vendus séparément.

Compte Chèques postaux n° 19.618

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 fr. 50



L'AME  
ET  
LA DANSE  
par  
PAUL VALÉRY



*Dessin de Joseph BERNARD.*





## ÉRYXIMAQUE



O Socrate, je meurs !... Donne-moi de l'esprit ! Verse l'idée !... Porte à mon nez tes énigmes aiguës !... Ce repas sans pitié passe toute appétence concevable et toute soif digne de foi !... Quel état que de succéder à de bonnes choses, et que d'hériter une digestion !... Mon âme n'est plus qu'un songe que fait la matière en lutte avec elle-même !... O choses bonnes et trop bonnes, je vous ordonne de passer !... Hélas, depuis la chute du jour que nous sommes en proie à ce qu'il y a de meilleur au monde, ce terrible meilleur multiplié par la durée, inflige une insupportable présence !... A la fin, je péris d'un désir insensé de choses sèches, et sérieuses, et tout à fait spirituelles !... Permits que je vienne m'asseoir auprès de toi-même et de Phèdre ; et le dos délibérément opposé à ces viandes toujours renaissantes et à ces urnes intarissables, laisse-moi que je tende à vos paroles, la coupe suprême de mon esprit. Que disiez-vous ?

## PHÈDRE

Rien, encore. Nous regardions manger et boire nos semblables...

## ÉRYXIMAQUE

Mais Socrate ne laissait pas de méditer sur quelque chose?... Peut-il jamais demeurer solitaire avec soi-même, et silencieux jusque dans l'âme ! Il souriait tendrement à son démon sur les bords ténébreux de ce festin. Que murmurent tes lèvres, cher Socrate ?

## SOCRATE

Elles me disent doucement : l'homme qui mange est le plus juste des hommes...

## ÉRYXIMAQUE

Voici déjà l'énigme, et l'appétit de l'esprit qu'elle est faite pour exciter...

## SOCRATE

L'homme qui mange, disent-elles, il nourrit ses biens et ses maux. Chaque bouchée qu'il sent se fondre et se disperser en lui-même, va porter des forces nouvelles à ses vertus, comme elle fait indistinctement à ses vices. Elle sustente ses tourments comme elle engraisse ses espérances ; et se divise quelque part entre les passions et les raisons. L'amour en a besoin comme la haine ; et ma joie et mon amertume, ma mémoire avec mes projets, se partagent en frères la même substance d'une becquée. Qu'en penses-tu, fils d'Acumène ?

## ÉRYXIMAQUE

Je pense que je pense comme toi.

## SOCRATE

O médecin que tu es, j'admiraient silencieusement les actes de tous ces corps qui se nourrissent. Chacun, sans le savoir, donne équitablement ce qui leur revient, à chacune des chances de vie, à chacun des germes de mort qui sont en lui. Ils ne savent ce qu'ils font, mais ils le font comme des dieux.

## ÉRYXIMAQUE

Je l'ai observé depuis longtemps : tout ce qui pénètre dans l'homme, se comporte dans la suite très prochaine comme il plaît aux destins. On dirait que l'isthme du gosier est le seuil de nécessités capricieuses et du mystère organisé. Là, cesse la volonté, et l'empire certain de la connaissance. C'est pourquoi j'ai renoncé, dans l'exercice de mon art, à toutes ces drogues inconstantes que le commun des médecins imposent à la diversité de leurs malades ; et je m'en tiens étroitement à des remèdes évidents, conjugués un contre un par leur nature.

PHÈDRE

Quels remèdes ?

ÉRYXIMAQUE

Il y en a huit : le chaud, le froid ; l'abstinence et son contraire ; l'air et l'eau ; le repos et le mouvement. C'est tout.

SOCRATE

Mais pour l'âme, il n'y en a que deux, Éryximaque.

PHÈDRE

Lesquels donc ?

SOCRATE

La vérité et le mensonge.

PHÈDRE

Comment cela ?

SOCRATE

Ne sont-ils pas entre eux comme la veille et le sommeil ? Ne cherches-tu pas le réveil et la netteté de la lumière, quand un mauvais rêve te travaille ? Ne sommes-nous pas ressuscités par le soleil en personne, et fortifiés par la présence des corps solides ? — Mais, en revanche, n'est-ce point au sommeil et aux songes, que nous demandons de dissoudre les ennuis, et de suspendre les peines qui nous poursuivent dans le monde du jour ? Et donc, nous fuyons de l'un dans l'autre, invoquant le jour au milieu de la nuit ; implorant, au contraire, les ténèbres, pendant que nous

avons la lumière ; anxieux de savoir, trop heureux d'ignorer, nous cherchons dans ce qui est, un remède à ce qui n'est pas ; et dans ce qui n'est pas, un soulagement à ce qui est. Tantôt le réel, tantôt l'illusion nous recueille ; et l'âme, en définitive, n'a point d'autres ressources que le vrai, qui est son arme, — et le mensonge, son armure.

### ÉRYXIMAQUE

Bien, bien... Mais ne crains-tu pas, cher Socrate, une certaine conséquence de cette pensée qui t'est venue ?

### SOCRATE

Quelle conséquence ?

### ÉRYXIMAQUE

Celle-ci : la vérité et le mensonge tendent au même but... C'est une même chose qui, s'y prenant diversement, nous fait menteurs ou véridiques ; et comme, tantôt le chaud, tantôt le froid, tantôt nous attaquent, tantôt nous défendent, ainsi le vrai et le faux, et les volontés opposées qui s'y rapportent.

### SOCRATE

Rien de plus sûr. Je n'y puis rien. C'est la vie même qui le veut : tu le sais mieux que moi, qu'elle se sert de tout. Tout lui est bon, Éryximaque, pour ne jamais conclure. C'est là ne conclure qu'à elle-même... N'est-elle pas ce mouvement mystérieux qui, par le détour de tout ce qui arrive, me transforme incessamment en moi-même, et qui me ramène assez promptement à ce même Socrate pour que je le retrouve, et que m'imaginant nécessairement de le reconnaître, *je sois* ? — Elle est une femme qui danse, et qui cesserait divinement d'être femme, si le bond qu'elle a fait, elle y pouvait obéir jusqu'aux nues. Mais comme nous ne pouvons aller à l'infini, ni dans le rêve, ni dans la veille, elle, pareillement, redevient toujours elle-même ; cesse d'être flocon, oiseau, idée ; — d'être enfin tout ce qu'il plut à la flûte qu'elle fut, car la même Terre qui l'a envoyée, la rappelle, et la rend toute haletante à sa nature de femme et à son ami...

## PHÈDRE

Miracle !... Merveilleux homme !... Presque un vrai miracle ! A peine tu parles, tu engendres ce qu'il faut !... Tes images ne peuvent demeurer images !... Voici précisément, — comme si de ta bouche créatrice, naissaient l'abeille, et l'abeille, et l'abeille, — voici le chœur ailé des illustres danseuses !... L'air résonne et bourdonne des présages de l'orchestrique !... Toutes les torches se réveillent... Le murmure des dormeurs se transforme ; et sur les murs de flammes agités, s'émerveillent et s'inquiètent les ombres immenses des ivrognes !... Voyez-moi cette troupe mi-légère, mi-solennelle ! — Elles entrent comme des âmes !

## SOCRATE

Par les dieux, les claires danseuses !... Quelle vive et gracieuse introduction des plus parfaites pensées !... Leurs mains parlent, et leurs pieds semblent écrire. Quelle précision dans ces êtres qui s'étudient à user si heureusement de leurs



forces moelleuses !... Toutes mes difficultés me désertent, et il n'est point à présent de problème qui m'exerce, tant j'obéis avec bonheur à la mobilité de ces figures ! Ici, la certitude est un jeu ; on dirait que la connaissance a trouvé son acte, et que l'intelligence tout à coup consent aux grâces spontanées... Regardez celle-ci !... la plus mince et la plus absorbée dans la justesse pure... Qui donc est-elle?... Elle est délicieusement dure, et inexprimablement souple... Elle cède, elle emprunte elle restitue si exactement la cadence, que si je ferme les yeux, je la vois exactement par l'ouïe. Je la suis, et je la retrouve, et je ne puis jamais la perdre ; et si, les oreilles bouchées, je la regarde, tant elle est rythme et musique qu'il m'est impossible de ne pas entendre les cithares.

#### PHÈDRE

C'est Rhodopis, je crois, celle-ci qui t'enchanté.

#### SOCRATE

De Rhodopis, alors, l'oreille est merveilleusement liée à la cheville... Qu'elle est juste !... Le vieux Temps en est tout rajeuni !

#### ÉRYXIMAQUE

Mais non, Phèdre !... Rhodopis est l'autre, qui est si douce, et si aisée à caresser indéfiniment de l'œil.

#### SOCRATE

Mais alors, qui donc est le mince monstre de souplesse ?

#### ÉRYXIMAQUE

Rhodonía.

#### SOCRATE

De Rhodonía, l'oreille est merveilleusement liée à la cheville.

#### ÉRYXIMAQUE

D'ailleurs, je les connais toutes, et une à une. Je puis vous dire tous leurs noms. Ils s'arrangent très bien en un petit poème qui se retient facilement : Nips, Niphoé, Néma ; — Niktéris, Néphélé, Nexis ; — Rhodopis, Rhodonía, Ptilé... Quant au petit danseur qui est si laid, on le nomme Nettarion... Mais la reine du Chœur n'est pas encore entrée.

PHÈDRE

Et qui donc règne sur ces abeilles ?

ÉRYXIMAQUE

L'étonnante et l'extrême danseuse, Athikté !

PHÈDRE

Comme tu les connais !

ÉRYXIMAQUE

Tout ce monde charmant a bien d'autres noms ! Les uns qui leur viennent de leurs parents ; et les autres, de leurs intimes...

PHÈDRE

C'est toi, l'intime !... Tu les connais beaucoup trop bien !

ÉRYXIMAQUE

Je les connais bien mieux que bien, et en quelque manière, un peu mieux qu'elles se connaissent elles-mêmes. O Phèdre, ne suis-je pas *le médecin* ? — En moi, par moi, tous les secrets de la médecine s'échangent en secret contre tous les secrets de la danseuse ! Elles m'appellent pour toute chose. Entorses, boutons, fantômes, peines de cœur, accidents si variés de leur profession, (et ces accidents substantiels qui se déduisent aisément d'une carrière très mobile), — et leurs mystérieux malaises ; voire la jalousie, qu'elle soit artistique ou passionnelle ; voire songes !... Sais-tu qu'il me suffit qu'elles me chuchotent quelque rêve qui les tourmente, pour que je puisse, par exemple, en conclure à l'altération de quelque dent ?

SOCRATE

Homme admirable, qui par les songes connais les dents, penses-tu que les philosophes aient les leurs toutes gâtées ?

ÉRYXIMAQUE

De la morsure de Socrate me préservent les dieux !

PHÈDRE

Regardez-moi plutôt ces bras et ces jambes innombrables !... Quelques

femmes font mille choses. Mille flambeaux, mille péristyles éphémères, des treilles, des colonnes... Les images se fondent, s'évanouissent... C'est un bosquet aux belles branches tout agitées par les brises de la musique ! — Est-il rêve, ô Éryximaque, qui signifie plus de tourments, et plus de dangereuses altérations de nos esprits ?

SOCRATE

Mais ceci est précisément le contraire d'un rêve, cher Phèdre.

PHÈDRE

Mais moi je rêve... Je rêve à la douceur, multipliée indéfiniment par elle-même, de ces rencontres et de ces échanges de formes de vierges. Je rêve à ces contacts inexprimables qui se produisent dans l'âme, entre les temps, entre les blancheurs et les passes de ces membres en mesure, et les accents de cette sourde symphonie sur laquelle toutes choses semblent peintes et portées... Je respire, comme une odeur muscate et composée, ce mélange de filles charmeresses, ce dédale de grâces, où chacune se perd avec une compagne, et se retrouve avec une autre.

SOCRATE

Ame voluptueuse, vois donc ici le contraire d'un rêve, et le hasard absent... Mais le contraire d'un rêve, qu'est-ce, Phèdre, sinon quelque autre rêve?... Un rêve de vigilance et de tension que ferait la Raison elle-même ! — Et que rêverait une Raison ? — Que si une Raison rêvait, dure, debout, l'œil armé, et la bouche fermée, comme maîtresse de ses lèvres, — le songe qu'elle ferait, ne serait-ce point ce que nous voyons maintenant, — ce monde de forces exactes et d'illusions étudiées ? — Rêve, rêve, mais rêve tout pénétré de symétries, tout ordre, tout actes et séquences !... Qui sait quelles Lois augustes rêvent ici qu'elles ont pris de clairs visages, et qu'elles s'accordent dans le dessein de manifester aux mortels comment le réel, l'irréel et l'intelligible se peuvent fondre et combiner selon la puissance des Muses ?

ÉRYXIMAQUE

Il est bien vrai, Socrate, que le trésor de ces images est inestimable... Ne crois-tu pas que la pensée des Immortels soit précisément ce que nous



voyons, et que l'infinité de ces nobles similitudes, les conversions, les inversions, les diversions inépuisables qui se répondent et se déduisent sous nos yeux, nous transportent dans les connaissances divines?

PHÈDRE

Qu'il est pur, qu'il est gracieux, ce petit temple rose et rond qu'elles composent maintenant, et qui tourne lentement comme la nuit !... Il se dissipe en jeunes filles, les tuniques s'envolent, et les dieux semblent changer d'idée !...

ÉRYXIMAQUE

La divine pensée est à présent cette foison multicolore de groupes de figures souriantes ; elle engendre les redites de ces manœuvres délicieuses, ces tourbillons voluptueux qui se forment de deux ou trois corps et qui ne peuvent plus se rompre... L'une d'elles est comme captive. Elle ne sortira plus de leurs enchaînements enchantés !...

SOCRATE

Mais que font-elles tout à coup?... Elles s'emmêlent, elles s'enfuient !...

PHÈDRE

Elles volent aux portes. Elles s'inclinent pour accueillir.

ÉRYXIMAQUE

Athikté ! Athikté !... O dieux !... l'Athikté, la palpitante !

SOCRATE

Elle n'est rien.

PHÈDRE

Petit oiseau !

SOCRATE

Chose sans corps !

ÉRYXIMAQUE

Chose sans prix !

PHÈDRE

O Socrate, on dirait qu'elle obéit à des figures invisibles !

## SOCRATE

Ou qu'elle cède à quelque noble destinée !

## ÉRYXIMAQUE

Regarde ! Regarde !... Elle commence, vois-tu bien, par une marche toute divine : c'est une simple marche circulaire... Elle commence par le suprême de son art ; elle marche avec nature sur le sommet qu'elle a atteint. Cette seconde nature est ce qu'il y a de plus éloigné de la première, mais il faut qu'elle lui ressemble à s'y méprendre.

## SOCRATE

Je jouis comme personne de cette magnifique liberté. Les autres, maintenant, sont fixes, et comme enchantées. Les musiciennes s'écoutent, et ne la perdent pas de vue... Elles adhèrent à la chose, et semblent insister sur la perfection de leur accompagnement.

## PHÈDRE

L'une, de corail rose, et curieusement ployée, souffle dans un énorme coquillage.

## ÉRYXIMAQUE

La très longue flûtiste aux cuisses fuselées, et l'une à l'autre étroitement tressées, allonge son pied élégant dont l'orteil marque la mesure... O Socrate. que te semble de la danseuse ?

## SOCRATE

Éryximaque, ce petit être donne à penser... Il assemble sur soi, il assume une majesté qui était confuse dans nous tous, et qui habitait imperceptiblement les acteurs de cette débauche... Une simple marche, et déesse la voici ; et nous, presque des dieux !... Une simple marche, l'enchaînement le plus simple !... On dirait qu'elle paye l'espace avec de beaux actes bien égaux, et qu'elle frappe du talon les sonores effigies du mouvement. Elle semble énumérer et compter en pièces d'or pur, ce que nous dépensons distraitement en vulgaire monnaie de pas, quand nous marchons à toute fin.

## ÉRYXIMAQUE

Cher Socrate, elle nous apprend ce que nous faisons, montrant clairement à nos âmes, ce que nos corps obscurément accomplissent. A la lumière de ses jambes, nos mouvements immédiats nous apparaissent des miracles. Ils nous étonnent enfin autant qu'il le faut.

## PHÈDRE

En quoi cette danseuse aurait, selon toi, quelque chose de socratique, nous enseignant, quant à la marche, à nous connaître un peu mieux nous-mêmes ?

## ÉRYXIMAQUE

Précisément. Nos pas nous sont si faciles et si familiers qu'ils n'ont jamais l'honneur d'être considérés en eux-mêmes, et en tant que des actes étranges (à moins qu'infimes ou perclus, la privation nous conduise à les admirer)... Ils mènent donc comme ils le savent, nous qui les ignorons naïvement ; et suivant le terrain, le but, l'humeur, l'état de l'homme, ou même l'éclaircissement de la route, ils sont ce qu'ils sont : nous les perdons sans y penser.

Mais considère cette parfaite procession de l'Athikté, sur le sol sans défaut, libre, net, et à peine élastique. Elle place avec symétrie sur ce miroir de ses forces, ses appuis alternés ; le talon versant le corps vers la pointe, l'autre pied passant et recevant ce corps, et le reversant à l'avance ; et ainsi, et ainsi ; cependant que la cime adorable de sa tête trace dans l'éternel présent, le front d'une vague ondulée.

Comme le sol est en quelque sorte absolu, étant dégagé soigneusement de toutes causes d'arythmie et d'incertitude, cette marche monumentale qui n'a qu'elle-même pour but, et dont toutes les impuretés variables ont disparu, devient un modèle universel.

Regarde quelle beauté, quelle pleine sécurité de l'âme résulte de cette longueur de ses nobles enjambées. Cette amplitude de ses pas est accordée avec leur nombre, lequel émane directement de la musique. Mais nombre et longueur sont d'autre part secrètement en harmonie avec la stature...

## SOCRATE

Tu parles si bien de ces choses, docte Éryximaque, que je ne puis m'empêcher de voir selon ta pensée. Je contemple cette femme qui marche et qui me donne le sentiment de l'immobile. Je ne m'attache qu'à l'égalité de ces mesures...

## PHÈDRE

Elle s'arrête, au milieu de ces grâces commensurables...

## ÉRYXIMAQUE

Vous allez voir !

## PHÈDRE

Elle ferme les yeux...

## SOCRATE

Elle est tout entière dans ses yeux fermés, et toute seule avec son âme, au sein de l'intime attention... Elle se sent en elle-même devenir quelque événement.

## ÉRYXIMAQUE

Attendez-vous à... Silence, silence !

## PHÈDRE

Délicieux instant... Ce silence est contradiction... Comment faire pour ne pas crier : Silence !

## SOCRATE

Instant absolument vierge. Et puis, instant, où quelque chose doit se rompre dans l'âme, dans l'attente, dans l'assemblée... Quelque chose se rompre... Et cependant, c'est aussi comme une soudure.

## ÉRYXIMAQUE

O Athikté ! Que tu es excellente dans l'imminence !

## PHÈDRE

La musique doucement semble la ressaisir d'une autre manière, la soulève...

## ÉRYXIMAQUE

La musique lui change son âme.

## SOCRATE

Vous êtes, en ce moment qui va mourir, maîtresses toutes-puissantes, ô Muses !

Suspens délicieux des souffles et des cœurs !... La pesanteur tombe à ses pieds ; et ce grand voile qui s'abat sans aucun bruit le fait comprendre. On ne doit voir son corps qu'en mouvement.

## ÉRYXIMAQUE

Ses yeux sont revenus à la lumière...

## PHÈDRE

Jouissons de l'instant très délicat où elle change de volonté !... Comme l'oiseau arrivé au bord même du toit, brise avec le beau marbre, et tombe dans son vol...

## ÉRYXIMAQUE

Je n'aime rien tant que ce qui va se produire ; et jusque dans l'amour, je ne trouve rien qui l'emporte en volupté sur les tout premiers sentiments. De toutes les heures du jour, l'aube est ma préférée. C'est pourquoi je veux voir avec une tendre émotion, poindre sur cette vivante, le mouvement sacré. Voyez !... Il naît de ce glissant regard qui entraîne invinciblement la tête aux douces narines vers l'épaule bien éclairée... Et la belle fibre tout entière de son corps net et musculeux, de la nuque jusqu'au talon, se prononce et se tord progressivement ; et le tout frémit... Elle dessine avec lenteur l'enfantement d'un bond... Elle nous défend de respirer jusqu'à l'instant qu'elle jaillisse, répondant par un acte brusque à l'éclat attendu et inattendu des déchirantes cymbales !...

## SOCRATE

Oh ! la voici donc enfin, qui entre dans l'exception et qui pénètre dans ce qui n'est pas possible !... Comme nos âmes sont pareilles, ô mes amis, devant ce prestige, qui est égal et entier pour chacune d'elles !... Comme elles boivent ensemble ce qui est beau !

## ÉRYXIMAQUE

Toute, elle devient danse, et toute se consacre au mouvement total !

## PHÈDRE

Elle semble d'abord, de ses pas pleins d'esprit, effacer de la terre toute fatigue, et toute sottise... Et voici qu'elle se fait une demeure un peu au-dessus des choses, et l'on dirait qu'elle s'arrange un nid dans ses bras blancs... Mais à présent, ne croirait-on pas qu'elle se tisse de ses pieds un tapis indéfinissable de sensations... Elle croise, elle décroise, elle trame la terre avec la durée... O le charmant ouvrage, le travail très précieux de ses orteils intelligents qui attaquent, qui esquivent, qui nouent et qui dénouent, qui se pourchassent, qui s'envolent !... Qu'ils sont habiles, qu'ils sont vifs, ces purs ouvriers des délices du temps perdu !... Ces deux pieds babillent entre eux, et se querellent comme des colombes !... Le même point du sol les fait se disputer comme pour un grain !... Ils s'emporent ensemble, et se choquent dans l'air, encore !... Par les Muses, jamais pieds n'ont fait à mes lèvres plus d'envie !

## SOCRATE

Voici donc que tes lèvres sont envieuses de la volubilité de ces pieds merveilleux ! Tu aimerais de sentir leurs ailes à tes paroles, et d'orner ce que tu dirais de figures aussi vives que leurs bonds !

## PHÈDRE

Moi?...

## ÉRYXIMAQUE

Il ne songeait qu'à becqueter les pédestres tourterelles !... C'est un effet de cette attention passionnée qu'il donne au spectacle de la danse. Quoi de plus naturel, Socrate, quoi de plus ingénument mystérieux?... Notre Phèdre est tout ébloui de ces pointes et de ces pirouettes étincelantes qui font le juste orgueil des extrêmes orteils de l'Athikté ; il les dévore de ses yeux émerveillés, il leur tend le visage ; il croit bien de sentir sur ses lèvres courir les agiles onyx ! — Ne t'excuse pas, cher Phèdre, ne sois pas le moins du monde troublé !... Tu n'as rien éprouvé qui ne

soit légitime et obscur, et donc, parfaitement conforme à la machine des mortels. Ne sommes-nous pas une fantaisie organisée? Et notre système vivant n'est-il pas une incohérence qui fonctionne, et un désordre qui agit? — Les événements, les désirs, les idées, ne s'échangent-ils pas en nous de la sorte la plus nécessaire et la plus incompréhensible?... Quelle cacophonie de causes et d'effets !...

PHÈDRE

Mais tu as très bien expliqué toi-même ce que j'ai innocemment ressenti...

SOCRATE

Cher Phèdre, en vérité, tu ne fus pas ému sans quelque raison. Plus je regarde, moi aussi, cette danseuse inexprimable, et plus je m'entretiens de merveilles avec moi-même. Je m'inquiète comment la nature a su enfermer dans cette fille si frêle et si fine, un tel monstre de force et de promptitude? Hercule changé en hirondelle, ce mythe existe-t-il? — Et comment cette tête si petite, et serrée comme une jeune pomme de pin, peut-elle engendrer infailliblement ces myriades de questions et de réponses entre ses membres, et ces tâtonnements étourdissants qu'elle produit et reproduit, les répudiant incessamment, les recevant de la musique et les rendant tout aussitôt à la lumière?

ÉRYXIMAQUE

Et moi, de mon côté, je songe à la puissance de l'insecte, dont l'innombrable vibration de ses ailes soutient indéfiniment la fanfare, le poids, et le courage !...

SOCRATE

Celle-ci se débat dans le réseau de nos regards, comme une mouche capturée. Mais mon esprit curieux court sur la toile après elle, et veut dévorer ce qu'elle accomplit !

PHÈDRE

Cher Socrate, tu ne peux donc jamais jouir que de toi-même !

SOCRATE

O mes amis, qu'est-ce véritablement que la danse?

## ÉRYXIMAQUE

N'est-ce pas ce que nous voyons? — Que veux-tu de plus clair sur la danse, que la danse elle-même?

## PHÈDRE

Notre Socrate n'a de cesse qu'il n'ait saisi l'âme de toute chose : sinon même, l'âme de l'âme !

## SOCRATE

Mais qu'est-ce donc que la danse, et que peuvent dire des pas?

## PHÈDRE

Oh ! Jouissons encore un peu, naïvement, de ces beaux actes !... A droite, à gauche ; en avant, en arrière ; et vers le haut et vers le bas, elle semble offrir des présents, des parfums, de l'encens, des baisers, et sa vie elle-même, à tous les points de la sphère, et aux pôles de l'univers...

Elle trace des roses, des entrelacs, des étoiles de mouvement, et de magiques enceintes... Elle bondit hors des cercles à peine fermés... Elle bondit et court après des fantômes !... Elle cueille une fleur qui n'est aussitôt qu'un sourire !... Oh ! comme elle proteste de son inexistence par une légèreté inépuisable !... Elle s'égaré au milieu des sons, elle se reprend à un fil... C'est la flûte secourable qui l'a sauvée ! O Mélodie !...

## SOCRATE

On dirait maintenant que tout n'est que spectres autour d'elle... Elle les enfante en les fuyant ; mais si, tout à coup, elle se retourne, il nous semble qu'elle apparaisse aux immortels !...

## PHÈDRE

N'est-elle pas l'âme des fables, et l'échappée de toutes les portes de la vie?

## ÉRYXIMAQUE

Crois-tu qu'elle en sache quelque chose? et qu'elle se flatte d'engendrer d'autres prodiges que des coups de pied très élevés, des battements, et des entrechats péniblement appris pendant son apprentissage?



---

 SOCRATE

Il est vrai que l'on peut aussi considérer les choses sous ce jour incontestable... Un œil froid la regarderait aisément comme une démente, cette femme bizarrement déracinée, et qui s'arrache incessamment de sa propre forme, tandis que ses membres devenus fous semblent se disputer la terre et les airs ; et que sa tête se renverse, traînant sur le sol une chevelure déliée ; et que l'une de ses jambes est à la place de cette tête ; et que son doigt trace je ne sais quels signes dans la poussière !... Après tout, pourquoi tout ceci ? — Il suffit que l'âme se fixe et se refuse, pour ne plus concevoir que l'étrangeté et le dégoût de cette agitation ridicule... Que si tu le veux, mon âme, tout ceci est absurde !

## ÉRYXIMAQUE

Tu peux donc, suivant ton humeur, comprendre, ne pas comprendre ; trouver beau, trouver ridicule, à ton gré ?

## SOCRATE

Il faudrait bien qu'il en soit ainsi...

## PHÈDRE

Veux-tu dire, cher Socrate, que ta raison considère la danse comme une étrangère, dont elle méprise le langage, et dont les mœurs lui semblent inexplicables, sinon choquantes ; sinon même, tout à fait obscènes ?

## ÉRYXIMAQUE

La raison, quelquefois, me semble être la faculté de notre âme de ne rien comprendre à notre corps !

## PHÈDRE

Mais moi, Socrate, la contemplation de la danseuse me fait concevoir bien des choses, et bien des rapports de choses, qui, sur-le-champ, se font ma propre pensée, et pensent, en quelque sorte, à la place de Phèdre. Je me trouve des clartés que je n'eusse jamais obtenues de la présence toute seule de mon âme...

Tout à l'heure, par exemple, l'Athikté me paraissait représenter

l'amour. — Quel amour? — Non celui-ci, non celui-là ; et non quelque misérable aventure ! — Certes, elle ne faisait point le personnage d'une amante... Point de mime, point de théâtre ! Non, non ! point de fiction !... Pourquoi feindre, mes amis, quand on dispose du mouvement et de la mesure, qui sont ce qu'il y a de réel dans le réel?... Elle était donc l'être même de l'amour ! — Mais quel est-il? — De quoi est-il fait? — Comment le définir et le peindre? — Nous savons bien que l'âme de l'amour est la différence invincible des amants, tandis que sa matière subtile est l'identité de leurs désirs. Il faut donc que la danse enfante par la subtilité des traits, par la divinité des élans, par la délicatesse des pointes stationnaires, cette créature universelle qui n'a point de corps ni de visage, mais qui a des dons, et des jours, et des destinées, mais qui a une vie et une mort ; et qui n'est même que vie et que mort, car il ne connaît pas le sommeil ni aucune trêve.

C'est pourquoi la seule danseuse peut le rendre visible par ses beaux actes. Toute, Socrate, toute, elle était l'amour !... Elle était jeux et pleurs, et feintes inutiles ! Charmes, chutes, offrandes ; et les surprises, et les oui, et les non, et les pas tristement perdus... Elle célébrait tous les mystères de l'absence et de la présence ; elle semblait quelquefois effleurer d'ineffables catastrophes !... Mais à présent, pour rendre grâces à l'Aphrodite, regardez-la. N'est-elle pas soudain une véritable vague de la mer? — Tantôt plus lourde, tantôt plus légère que son corps, elle bondit, comme d'un roc heurtée ; elle retombe mollement... c'est l'onde !

### ÉRYXIMAQUE

Phèdre, à tout prix, prétend qu'elle représente quelque chose !

PHÈDRE

Que penses-tu, Socrate?

SOCRATE

Si elle représente quoi que ce soit?

PHÈDRE

Oui. Crois-tu qu'elle représente quelque chose?

## SOCRATE

Nulla chose, cher Phèdre. Mais toute chose, Éryximaque. Aussi bien l'amour comme la mer, et la vie elle-même, et les pensées... Ne sentez-vous pas qu'elle est l'acte pur des métamorphoses ?

## PHÈDRE

Divin Socrate, tu sais quelle confiance simple et singulière j'ai placée, depuis que je t'ai connu, dans tes lumières incomparables : je ne puis t'entendre sans te croire, ni te croire sans jouir de moi-même qui te crois. Mais que la danse d'Athikté ne représente rien, et ne soit pas, sur toute chose, une image des emportements et des grâces de l'amour, je le trouve presque insupportable à ouïr...

## SOCRATE

Je n'ai rien dit de si cruel encore ! — O mes amis, je ne fais que vous demander ce que c'est que la danse ; et l'un et l'autre paraissez respectivement le savoir ; mais le savoir tout à fait séparément ! L'un me dit qu'elle est ce qu'elle est, et qu'elle se réduit à ce que voient ici nos yeux ; et l'autre tient très ferme qu'elle représente quelque chose, et donc qu'elle n'est point entièrement en elle-même, mais principalement en nous. Quant à moi, mes amis, mon incertitude est intacte !... Mes pensées sont nombreuses, — ce qui n'est jamais un bon signe !... Nombreuses, confuses, également pressées autour de moi...

## ÉRYXIMAQUE

Tu te plains d'être riche !

## SOCRATE

L'opulence rend immobile. Mais mon désir est mouvement, Éryximaque... J'aurais besoin maintenant de cette puissance légère qui est le propre de l'abeille, comme elle est le souverain bien de la danseuse... Il faudrait à mon esprit cette force et ce mouvement concentré, qui suspendent l'insecte au-dessus de la multitude des fleurs ; qui le font le vibrant arbitre de la diversité de leurs corolles ; qui le présentent comme il veut, à celle-ci, à celle-là, à cette rose un peu plus écartée ; et qui lui permettent

qu'il l'effleure, qu'il la fuie, ou qu'il la pénètre... Ils l'éloignent soudain de celle qu'il a fini d'aimer, comme aussitôt ils l'y ramènent, s'il se repent d'y avoir laissé quelque suc dont le souvenir le suit, duquel la suavité l'obsède pendant le reste de son vol... Ou bien me faudrait-il, ô Phèdre, le subtil déplacement de la danseuse, qui s'insinuant entre mes pensées, les irait éveiller délicatement chacune à son tour, les faisant surgir de l'ombre de mon âme, et paraître à la lumière de vos esprits, dans l'ordre le plus heureux des ordres possibles !

#### PHÈDRE

Parle, parle... Je vois l'abeille sur ta bouche, et la danseuse dans ton regard !

#### ÉRYXIMAQUE

Parle, ô Maître dans l'art divin de se fier à la naissante idée !... Auteur toujours heureux des conséquences merveilleuses d'un accident dialectique !... Parle ! Tire le fil doré... Amène de tes absences profondes quelque vivante vérité !

#### PHÈDRE

Le hasard est avec toi... Il se change insensiblement en sagesse, à mesure que tu le poursuis de la voix dans le labyrinthe de ton âme !

#### SOCRATE

Eh bien, je prétends, avant toute chose, consulter notre médecin !

#### ÉRYXIMAQUE

Ce que tu voudras, cher Socrate.

#### SOCRATE

Dis-moi donc, fils d'Acumène, ô Thérapeute Eryximaque, toi pour qui les drogues très amères et les aromates ténébreux ont si peu de vertus cachées que tu n'en fais aucun usage ; toi donc, qui possédant aussi bien qu'homme du monde, tous les secrets de l'art et ceux de la nature, toutefois ne prescrites, ni ne préconises, baumes, ni bols, ni les mastics mystérieux ; toi, davantage, qui ne te fies aux élixirs, qui ne crois guère aux philtres confidentiels ; ô guérisseur sans électuaires, ô dédaigneux de tout

ce qui, — poudres, gouttes, gommés, grumeaux, flocons, ou gemmes ou cristaux, — happe à la langue, perce les voûtes olfactives, touche aux ressorts de l'éternuement ou de la nausée, tue ou vivifie ; dis-moi donc, cher ami Éryximaque, et des iâtres le plus versé dans la matière médicale, dis-moi cependant : connais-tu point, parmi tant de substances actives et efficaces, et parmi ces préparations magistrales que ta science contemple comme des armes vaines ou détestables, dans l'arsenal de la pharmacopée, — dis-moi donc, connais-tu point quelque remède spécifique, ou quelque corps exactement antidote, pour ce mal d'entre les maux, ce poison des poisons, ce venin opposé à toute la nature...

PHÈDRE

Quel venin ?

SOCRATE

... Qui se nomme : l'ennui de vivre ? — J'entends, sache-le bien, non l'ennui passager ; non l'ennui par fatigue, ou l'ennui dont on voit le germe, ou celui dont on sait les bornes ; mais cet ennui parfait, ce pur ennui, cet ennui qui n'a point l'infortune ou l'infirmité pour origine, et qui s'accommode de la plus heureuse à contempler de toutes les conditions, — cet ennui enfin, qui n'a d'autre substance que la vie même, et point d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant. Cet ennui absolu n'est en soi que la vie toute nue, quand elle se regarde clairement.

ÉRYXIMAQUE

Il est bien vrai que si notre âme se purge de toute fausseté, et qu'elle se prive de toute addition frauduleuse à *ce qui est*, notre existence est menacée sur-le-champ, par cette considération froide, exacte, raisonnable, et modérée, de la vie humaine telle qu'elle est.

PHÈDRE

La vie noircit au contact de la vérité, comme fait le douteux champignon au contact de l'air, quand on l'écrase.

SOCRATE

Éryximaque, je t'interrogeais s'il y avait remède ?

## ÉRYXIMAQUE

Pourquoi guérir un mal si rationnel? — Rien, sans doute, rien de plus morbide en soi, rien de plus ennemi de la nature, que de *voir les choses comme elles sont*. Une froide et parfaite clarté est un poison qu'il est impossible de combattre. Le réel, à l'état pur, arrête instantanément le cœur... Une goutte suffit, de cette lympe glaciale, pour détendre dans une âme, les ressorts et la palpitation du désir, exterminer toutes espérances, ruiner tous les dieux qui étaient dans notre sang. Les Vertus et les plus nobles couleurs en sont pâlies, et se dévorent peu à peu. Le passé, en un peu de cendres; l'avenir, en petit glaçon, se réduisent. L'âme s'apparaît à elle-même, comme une forme vide et mesurable. — Voilà donc les choses telles qu'elles sont qui se rejoignent, qui se limitent, et s'enchaînent de la sorte la plus rigoureuse et la plus mortelle... O Socrate, l'univers ne peut souffrir, un seul instant, de n'être que ce qu'il est. Il est étrange de penser que ce qui est le Tout ne puisse point se suffire !.. Son effroi d'être ce qu'il est, l'a donc fait se créer et se peindre mille masques ; il n'y a point d'autre raison de l'existence des mortels. Pour quoi sont les mortels? — Leur affaire est de *connaître*. Connaître? Et qu'est-ce que connaître? — *C'est assurément n'être point ce que l'on est*. — Voici donc les humains délirant et pensant, introduisant dans la nature le principe des erreurs illimitées, et cette myriade de merveilles !..

Les méprises, les apparences, les jeux de la dioptrique de l'esprit, approfondissent et animent la misérable masse du monde... L'idée fait entrer dans ce qui est, le levain de ce qui n'est pas... Mais enfin la vérité quelquefois se déclare, et détonne dans l'harmonieux système des fantasmagories et des erreurs... Tout menace aussitôt de périr, et Socrate en personne me vient demander un remède, pour ce cas désespéré de clairvoyance et d'ennui !..

## SOCRATE

Eh bien, Éryximaque, puisqu'il n'est point de remède, peux-tu me dire, tout au moins, quel état est le plus contraire à cet horrible état de pur dégoût, de lucidité meutrière, et d'inexorable netteté?

## ÉRYXIMAQUE

Je vois d'abord tous les délires non mélancoliques.

## SOCRATE

Et ensuite?

## ÉRYXIMAQUE

L'ivresse, et la catégorie des illusions dues aux vapeurs capiteuses.

## SOCRATE

Oui. Mais n'y a-t-il point des ivresses qui n'aient point leur source dans le vin?

## ÉRYXIMAQUE

Certes. L'amour, la haine, l'avidité, enivrent !... Le sentiment de la puissance...

## SOCRATE

Tout ceci donne goût et couleur à la vie. Mais la chance de haïr, ou d'aimer, ou d'acquérir de très grands biens, est liée à tous les hasards du réel... Tu ne vois donc pas, Éryximaque, que parmi toutes les ivresses, la plus noble, et la plus ennemie du grand ennui, est l'ivresse due à des actes? Nos actes, et singulièrement ceux de nos actes qui mettent tout notre corps en branle, peuvent nous faire entrer dans un état étrange et admirable... C'est l'état le plus éloigné de ce triste état où nous avons laissé l'observateur immobile et lucide que nous imaginâmes tout à l'heure.

## PHÈDRE

Mais si, par quelque miracle, celui-ci se prenait de passion subite pour la danse?... S'il voulait cesser d'être clair pour devenir léger ; et si donc, s'essayant à différer infiniment de lui-même, il tentait de changer sa liberté de jugement en liberté de mouvement?

## SOCRATE

Alors il nous apprendrait d'un seul coup ce que nous cherchons à élucider maintenant... Mais j'ai quelque chose encore qu'il faut que je demande à Éryximaque.

## ÉRYXIMAQUE

Ce que tu voudras, cher Socrate.

## SOCRATE

Dis-moi donc, sage médecin, qui as approfondi dans tes périples et dans tes études, la science de toutes choses vivantes ; grand connaisseur que tu es des formes et des caprices naturels, toi qui t'es distingué dans le classement des bêtes et des plantes remarquables (les nocives et les bénignes ; les anodines, les efficaces ; les surprenantes, les affreuses, les ridicules ; les douteuses ; celles enfin qui n'existent pas), — dis-moi donc, n'as-tu point ouï parler de ces étranges animaux qui vivent et prospèrent dans la flamme elle-même ?

## ÉRYXIMAQUE

Certes !... Leur figure et leurs mœurs, cher Socrate, ont été bien étudiées ; encore que leur existence même ait récemment fait l'objet de quelques contestations. Je les ai décrits bien souvent à mes disciples ; toutefois je n'ai jamais eu l'occasion d'en observer de mes yeux.

## SOCRATE

Eh bien, ne te semble-t-il pas, Éryximaque, et à toi, mon cher Phèdre, que cette créature qui vibre là-bas, et qui s'agite adorablement dans nos regards, cette ardente Athikté qui se divise et se rassemble, qui s'élève et qui s'abaisse, qui s'ouvre et se referme si promptement, et qui paraît appartenir à d'autres constellations que les nôtres, — a l'air de vivre, tout à fait à l'aise, dans un élément comparable au feu, — dans une essence très subtile de musique et de mouvement, où elle respire une énergie inépuisable, cependant qu'elle participe de tout son être, à la pure et immédiate violence de l'extrême félicité ? — Que si nous comparons notre condition pesante et sérieuse, à cet état d'étincelante salamandre, ne vous semble-t-il pas que nos actes ordinaires, engendrés successivement par nos besoins, et que nos gestes et nos mouvements accidentels, soient comme des matériaux grossiers, comme une impure matière de durée, — tandis que cette exaltation et cette vibration de la vie, tandis



que cette suprématie de la tension, et ce ravissement dans le plus agile que l'on puisse obtenir de soi-même, ont les vertus et les puissances de la flamme ; et que les hontes, les ennuis, les niaiseries, et les aliments monotones de l'existence s'y consomment, faisant briller à nos yeux ce qu'il y a de divin dans une mortelle ?

### PHÈDRE

Admirable Socrate, regarde vite à quel point tu dis vrai !... Regarde la palpitante ! On croirait que la danse lui sort du corps comme une flamme !

### SOCRATE

O Flamme !...

— Cette fille est peut-être une sottise ?...

O Flamme !...

— Et qui sait quelles superstitions et quelles sornettes forment son âme ordinaire ?

O Flamme, toutefois !... Chose vive et divine !...

Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est *le moment même* ? — Ce qu'il y a de fol, et de joyeux, et de formidable dans l'instant même !... Flamme est l'acte de ce moment qui est entre la terre et le ciel. O mes amis, tout ce qui passe de l'état lourd à l'état subtil, passe par le moment de feu et de lumière...

Et flamme, n'est-ce point aussi la forme insaisissable et fière de la plus noble destruction ? — Ce qui n'arrivera jamais plus, arrive magnifiquement devant nos yeux ! — Ce qui n'arrivera jamais plus, doit arriver le plus magnifiquement qu'il se puisse ! — Comme la voix chante éperduement, comme la flamme follement chante entre la matière et l'éther, — et de la matière à l'éther, furieusement gronde et se précipite, — la grande Danse, ô mes amis, n'est-elle point cette délivrance de notre corps tout entier possédé de l'esprit du mensonge, et de la musique qui est mensonge, et ivre de la négation de la nulle réalité ? — Voyez-moi ce corps, qui bondit comme la flamme remplace la flamme, voyez comme il foule et piétine ce qui est vrai ! Comme il détruit furieusement, joyeusement,

le lieu même où il se trouve, et comme il s'enivre de l'excès de ses changements !

Mais comme il lutte contre l'esprit ! Ne voyez-vous pas qu'il veut lutter de vitesse et de variété avec son âme ? — Il est étrangement jaloux de cette liberté et de cette ubiquité qu'il croit que possède l'esprit !...

Sans doute, l'objet unique et perpétuel de l'âme est bien ce qui n'existe pas : ce qui fut, et qui n'est plus ; — ce qui sera et qui n'est pas encore ; — ce qui est possible, ce qui est impossible, — voilà bien l'affaire de l'âme, mais non jamais, *jamais*, ce qui est !

Et le corps qui est ce qui est, le voici qu'il ne peut plus se contenir dans l'étendue ! — Où se mettre ? — Où devenir ? — Cet *Un* veut jouer à *Tout*. Il veut jouer à l'universalité de l'âme ! Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes ! Étant chose, il éclate en événements ! — Il s'emporte ! — Et comme la pensée excitée touche à toute chose, vibre entre les temps et les instants, franchit toutes différences ; et comme dans notre esprit se forment symétriquement les hypothèses, et comme les possibles s'ordonnent et sont énumérés, — ce corps s'exerce dans toutes ses parties, et se combine à lui-même, et se donne forme après forme, et il sort incessamment de soi !... Le voici enfin dans cet état comparable à la flamme, au milieu des échanges les plus actifs... On ne peut plus parler de « mouvement »... On ne distingue plus ses actes d'avec ses membres...

Cette femme qui était là, est dévorée de figures innombrables... Ce corps, dans ses éclats de vigueur, me propose une extrême pensée : de même que nous demandons à notre âme bien des choses pour lesquelles elle n'est pas faite, et que nous en exigeons qu'elle nous éclaire, qu'elle prophétise, qu'elle devine l'avenir, l'adjuvant même de découvrir le Dieu, — ainsi le corps qui est là, veut atteindre à une possession entière de soi-même, et à un point de gloire surnaturel... Mais il en est de lui comme de l'âme, pour laquelle le Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandées, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme...

## PHÈDRE

Regarde, mais regarde !... Elle danse là-bas et donne aux yeux ce qu'ici tu essayes de nous dire... Elle fait voir l'instant... O quels joyaux elle traverse !... Elle jette ses gestes comme des scintillations !... Elle dérobe à la nature des attitudes impossibles, sous l'œil même du Temps !... Il se laisse tromper... Elle traverse impunément l'absurde... Elle est divine dans l'instable, elle en fait don à nos regards !...

## ÉRYXIMAQUE

L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant.

## PHÈDRE

Elle fuit son ombre dans les airs !

## SOCRATE

Nous ne la voyons jamais que devant tomber...

## ÉRYXIMAQUE

Elle a fait tout son corps aussi délié, aussi bien lié qu'une main agile... Ma main seule peut imiter cette possession et cette facilité de tout son corps...

## SOCRATE

O mes amis, ne vous sentez-vous pas enivrés par saccades, et comme par des coups répétés de plus en plus fort, peu à peu rendus semblables à tous ces convives qui trépignent, et qui ne peuvent plus tenir silencieux et cachés leurs démons ? Moi-même, je me sens envahi de forces extraordinaires... Ou je sens qu'elles sortent de moi qui ne savais pas que je contenais ces vertus. Dans un monde sonore, résonant et rebondissant, cette fête intense du corps devant nos âmes offre lumière et joie... Tout est plus solennel, tout est plus léger, tout est plus vif, plus fort ; tout est possible d'une autre manière ; tout peut recommencer indéfiniment... Rien ne résiste à l'alternance des fortes et des faibles... Battez, battez !... La matière frappée, et battue, et heurtée, en cadence ; la terre bien frappée ; les peaux et les cordes bien tendues, bien frappées ; les paumes des mains,

les talons, bien frappant et battant le temps, forgeant joie et folie ; et toutes choses en délire bien rythmé, règnent.

Mais la joie croissante et rebondissante tend à déborder toute mesure, ébranle à coups de bélier les murs qui sont entre les êtres. Hommes et femmes en cadence mènent le chant jusqu'au tumulte. Tout le monde frappe et chante à la fois, et quelque chose grandit et s'élève... J'entends le fracas de toutes les armes étincelantes de la vie !... Les cymbales écrasent à nos oreilles toute voix des secrètes pensées. Elles sont bruyantes comme des baisers de lèvres d'airain...

### ÉRYXIMAQUE

L'Athikté cependant présente une dernière figure. Tout son corps sur ce gros doigt puissant se déplace.

### PHÈDRE

Son orteil qui la supporte tout entière frotte sur le sol comme le pouce sur le tambour. Quelle attention est dans ce doigt ; quelle volonté la roidit, et la maintient sur cette pointe !... Mais voici qu'elle tourne sur elle-même...

### SOCRATE

Elle tourne sur elle-même, — voici que les choses éternellement liées commencent de se séparer. Elle tourne, elle tourne...

### ÉRYXIMAQUE

C'est véritablement pénétrer dans un autre monde...

### SOCRATE

C'est la suprême tentative... Elle tourne, et tout ce qui est visible, se détache de son âme ; toute la vase de son âme se sépare enfin du plus pur ; les hommes et les choses vont former autour d'elle une lie informe et circulaire...

Voyez-vous... Elle tourne... Un corps, par sa simple force, et par son acte, est assez puissant pour altérer plus profondément la nature des choses que jamais l'esprit dans ses spéculations et dans ses songes n'y parvint !

PHÈDRE

On croirait que ceci peut durer éternellement.

SOCRATE

Elle pourrait mourir, ainsi...

ÉRYXIMAQUE

Dormir, peut-être, s'endormir d'un sommeil magique...

SOCRATE

Elle reposerait immobile au centre même de son mouvement. Isolée, isolée, pareille à l'axe du monde...

PHÈDRE

Elle tourne, elle tourne... Elle tombe !

SOCRATE

Elle est tombée !

PHÈDRE

Elle est morte...

SOCRATE

Elle a épuisé ses secondes forces, et le trésor le plus caché dans sa structure !

PHÈDRE

Dieux ! Elle peut mourir... Éryximaque, va !...

ÉRYXIMAQUE

Je n'ai point coutume de me hâter dans ces circonstances ! Si les choses doivent s'arranger, il sied que le médecin ne les trouble point, et qu'il arrive un très petit moment avant la guérison, du même pas que les Dieux.

SOCRATE

Il faut cependant aller voir.

PHÈDRE

Comme elle est blanche !

ÉRYXIMAQUE

Laissons agir le repos qui va la guérir de son mouvement.

PHÈDRE

Tu crois qu'elle n'est pas morte?

ÉRYXIMAQUE

Regarde ce très petit sein qui ne demande qu'à vivre. Vois comme faiblement il palpite, suspendu au temps...

PHÈDRE

Je ne le vois que trop.

ÉRYXIMAQUE

L'oiseau bat un peu de l'aile, avant qu'il reprenne son vol.

SOCRATE

Elle semble assez heureuse.

PHÈDRE

Qu'a-t-elle dit?

SOCRATE

Elle a dit quelque chose pour soi seule.

ÉRYXIMAQUE

Elle a dit : Que je suis bien !

PHÈDRE

Ce petit tas de membres et d'écharpes s'agite...

ÉRYXIMAQUE

Allons, petite enfant, rouvrons les yeux. Comment te sens-tu maintenant?

ATHIKTÉ

Je ne sens rien. Je ne suis pas morte. Et pourtant, je ne suis pas vivante !

SOCRATE

D'où reviens-tu?

ATHIKTÉ

Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon ! — J'étais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...

PAUL VALÉRY.



La  
**DANSEUSE**

par

**Edgar DEGAS**





*Danse, gamin ailé, sur les gazons de bois.  
Ton bras maigre, placé dans la ligne suivie  
Equilibre, balance et ton vol et ton poids.  
Je te veux, moi qui sais, une célèbre vie.*







*Nymphes, Grâces, venez des cimes d'autrefois ;  
Taglioni, venez, princesse d'Arcadie,  
Ennobler et former, souriant de mon choix,  
Ce petit être neuf, à la mine hardie.*





*Si Montmartre a donné l'esprit et les aïeux,  
Roxelane le nez et la Chine les yeux,  
A ton tour, Ariel, donne à cette recrue*



*Tes pas légers de jour, tes pas légers de nuit...  
Mais pour mon goût connu qu'elle garde son fruit  
Et garde aux palais d'or la race de sa rue.*





## Danse et Musique

### I

Toute danse appelle l'amour. Tout ballet laisse un regret : l'âme un instant ravie n'est pas satisfaite : elle retombe où le spectacle l'a prise, d'où la musique l'a relevée, l'invitant à la suivre, mais où la danse ne lui a pas permis de se fixer. Cette folle Ménade s'enivre de ses

bonds ; elle ne brûle que du vin qu'elle boit : elle n'aspire pas à une ivresse éternelle, celle que la vigne du cœur verse à l'esprit. Elle n'a rien d'intérieur ; elle n'est point méditative. Même furieuses, ses passions sont éphémères, et toujours courantes ; elle est toute charnelle et toute à la volupté : elle n'en a même pas les mélancolies, tant sa nature est légère. Ainsi, après l'avoir saisie humblement par la main, après s'être suspendue à ses bras, la danse trahit la musique. Elle lui demande ce grand cœur, passionné et tendre, dont elle ne fait rien : elle ne lui donne pas le sien, car elle n'en a pas. Comme la jeunesse, elle n'a que son élan et son caprice à donner. Et qu'est-ce donc, pour l'art et la suprême convoitise de l'homme, que le corps même le plus charmant, s'il est sans âme ?

## II

L'ancien ballet est un conte ou une épopée sans paroles, que les gestes figurent et que la musique accompagne avec un excès de fidélité. Le ballet semble immuable : on le dirait lié à cette forme surannée. Les Russes y ont mis beaucoup plus de surprise, une vie et une couleur parfois admirables. Mais ils ont beau faire : toutes leurs inventions ne vont qu'à embellir un art qui a fait son temps. Ils rendent à la mode une beauté démodée : le ballet de Nijinski ressuscite le ballet de Vestris, comme l'Europe de 1914 rappelle celle du Directoire.

Quel abus du ballet en tout genre, à tutu ou sans tutu. Tant qu'il y aura du tutu dans le ballet, on n'aura pas la danse. Je parle de tutu pour faire bref : Le tutu n'est qu'un signe, celui du rond de jambe, des bras en l'air, du sourire collé au visage humain, comme un masque de bouche à l'autre masque : même dans le feu, ce sourire est glacé. On croit voir un peuple de poupées et de pantins en cire. Une femme, passe encore ; mais il me souvient avec horreur d'un danseur scandinave : je ne sais rien de plus ridicule, de plus laid et de plus lourd que ce Lapon gras, fessu, aux larges cuisses, au ventre mou qui faisait la femme, bien pis l'almée.

## III

La danse est la promesse d'un art, et n'est pas de l'art véritable. La danse formelle doit disparaître. La danse pour la danse n'a pas de sens.

Le destin de la danse est d'être enfin la servante de la musique. En musique, comme en tout, c'est le poème qui compte le plus.

Tout tourne en film et en ballet. Film et ballet sont les deux conquêtes de l'art par la plèbe. Le ciné tend à remplacer le drame et la comédie. Le ballet se substitue à la tragédie en vers et au drame lyrique. Il n'y a pas de plus cruel abaissement. Les gestes sont le signe du sauvage. Partout où l'image tient lieu de la parole, la matière évince l'esprit.

Les pauvres multitudes sont ravies de ne point penser, et de n'avoir même pas à faire le moindre effort d'imagination. On leur sert *Bérénice* sans vers et sans nuances : l'anecdote est tout ce qu'il leur faut. Les foules de l'élite sont à peine moins grossières : des *Mille et Une Nuits*, on leur fera une galerie de peintures persanes ; et demain, on leur offrira, en guise d'*Hamlet*, un carton d'estampes anglaises ou chinoises. Le ballet n'est rien de plus que le cinéma des riches.

#### IV

Le mime nu et réduit au seul langage des gestes est une forme puérole de l'art. La danse pure, aux rythmes simples et carrés, en est une forme sauvage et presque liée à l'instinct. Par contre, mime et danse à leur juste place, donnant le secours de la plastique et du mouvement à la musique et au poème, peuvent faire la plus belle et la plus riche des œuvres d'art.

A mon gré, la symphonie seule n'y suffit pas. J'y voudrais aussi des voix récitantes et des chœurs. Il y faudrait le goût le plus sobre et l'expression la plus concise : le moins de paroles qu'il se pût, et du sens le plus essentiel ou le plus fécond en résonances, en échos pensants.

La musique aspire à cette forme suprême, comme à sa délivrance. Le poème symphonique l'annonce. Le jeu scénique n'ajoute rien aux grandes fresques de Wagner : il les gâte plutôt, parce qu'il les ravale à la taille et à la présence des interprètes. On n'a pas besoin de voir les ondines, ni les nains, ni les géants, qui sont toujours de pauvres hères et toujours ridicules. On entend mieux les voix, quand on ne voit point les corps. S'il dépouille le comédien, le chanteur n'en est que plus fidèle à la musique. Le bon serait que l'on vit de belles figures mimer les êtres

ou l'action, et qu'on entendît de beaux chants, sans qu'ils fussent visibles. Wagner n'est pas traîné seulement au concert par l'avarice ou la paresse des chefs d'orchestre : *Tristan* excepté, sa musique y est plus musique et plus elle-même qu'à la scène, où le spectacle la corrompt. *Parsifal*, cette messe sublime, pour la meilleure part, est le concert mimé que je veux dire.

La voix mérite bien qu'on la traite enfin comme un incomparable instrument d'orchestre : le luth des passions, la viole humaine.

Peu de paroles : aussi bien ne les perçoit-on jamais. Quelques-unes, mais du plus haut prix ; et qui ont la portée du texte religieux à l'église : de celles qui font rêver la vie, ou qui nomment en nous les cimes où elle touche, les abîmes où elle se penche, les autres horizons. Pour la musique, tout poème doit être plus ou moins mystique. Les beaux mimes faisant voir l'action, les voix invisibles faisant entendre les sentiments et les âmes, quel spectacle ce pourrait être.

## V

Il est un grand rythme, qui est au rythme banal ce que l'harmonie des vrais musiciens est à la mélodie des autres.

Les ensembles de la pensée musicale, ses courbes diverses et leurs relations entre elles définissent ce rythme. Ainsi, une suite d'architectures constitue la fresque monumentale d'une ville : la Cité, puis le Louvre, puis la Concorde et les Champs-Élysées. Ou bien la Seigneurie, la place du Dôme avec le Campanile, et les retours obstinés et félics de Florence sur l'Arno.

Je vois fort bien un poème de musique mimée, dont les grands rythmes seraient faits uniquement par l'alternance calculée des mouvements, tantôt lents, tantôt rapides, ici des ondulations, là des bonds plus vifs ou plus vites ; alternant par masses, comme un palais avec une église, une loge avec un clocher, ou mieux encore comme les strophes et les antistrophes, toutes de mètres différents.

## VI

La barre de mesure porte tout le ballet moderne, à l'égal de l'ancien. De là, l'ennuyeuse monotonie des mimes. L'abus du rythme simple

et carré montre que cet art est encore dans les langes ; mais cette enfance est usée ; elle se répète sans cesse, elle radote. La splendeur de la mise en scène n'y change rien. Le ballet est si vieilli qu'il tourne en peinture : c'est un tableau vivant, que la symphonie veut embellir et qu'elle nuance.

La barre de mesure soutient toute la tradition des gestes et des pas, si niais la plupart et si ridicules. Cette barre est de fer, pour la solidité : elle a été forgée par Vulcain, en don vengeur à Terpsichore.

Le rythme passe de bien loin la mesure : il y supplée. Il est même une sorte ample et libre de rythme qui va décidément contre la mesure.

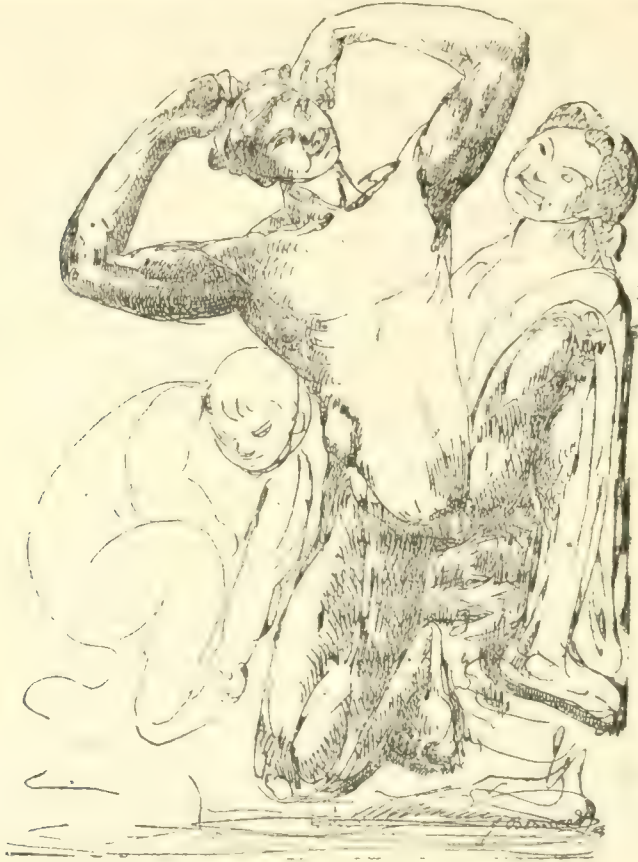
Pour suppléer au rythme simple, si usé et si lourd d'ennui, il y a l'arabesque sonore, avec sa courbe aux éléments infinis, qui est un rythme délivré.

## VII

En tout art, mais en musique plus qu'en nul autre, nous allons à un discours libre de toute entrave, à une forme non servie qui ne saurait être prescrite, et qui ne puisse être imitée : celle qui convient à une œuvre, et à elle seule, parce qu'elle est le signe de l'émotion qui l'a fait naître. L'arabesque sonore enferme un poème, et ne peut servir à en circonscrire aucun autre : elle en est le rythme réel. Là, toute fraude est impossible ; toute feinte, interdite. De même que l'harmonie naturelle révèle sans masque le génie sensible du musicien, l'arabesque sonore et son rythme libre expriment son esprit.

## VIII

En ce qui concerne le poème, l'allégorie est venue, de tout temps, en aide à la figuration grossière de l'anecdote. Les mimes sont des allégories, si tôt qu'ils ne sont plus des drames muets. Le squelette armé de la faux évoque la mort. Une forte matrone, qui tient les balances, le regard dans les frises, sans voir où elle pose le pied, c'est la justice ; et l'on devine aisément qu'elle va boiter dans la coulisse ; car elle ne sortira pas de scène, sans avoir trébuché. Cette façon de penser enfantine est pourtant le grand art du ballet : l'anecdote mimée, l'histoire sans paroles n'étant vraiment que le plus humble degré du drame. Partout où l'on fait fi de la parole



belle, on fait fi de la pensée. Il faut bien des efforts pour penser à une époque où tout est plastique. Les Saisons, les Heures, les Ages de la vie, les voyages aux plus lointains pays de Tendre, toutes les Indes galantes du lieu commun ont nourri l'ancien ballet d'allégories. Et peu s'en faut que le ballet ne s'en soit cru pensant. Aujourd'hui, je ne sache pas qu'il pense.

## IX

Le rythme en est resté, dans la plupart des hommes, à la numération si simple de l'origine : le battement du cœur, le souffle respiratoire, cette mesure à deux temps ou à quatre ; et la marche qui est fonction des deux



autres mouvements. Cette distribution régulière des temps forts et des temps faibles revient périodiquement dans le discours poétique ou musical : elle paraît fatale, tant elle est organique. Et plus elle est infaillible, plus elle est monotone. L'homme commun n'a pas encore compris le sens de la nuance, en ce domaine. Toute la question est de la période, en effet, quel en est le genre, quelle la teneur, quelle l'étendue. Un monde inconnu s'ouvre au sens du nombre et à l'oreille : il n'est pas possible qu'on s'en tienne toujours aux quinze ou vingt premières cases de la table de Pythagore. Le rythme, tel qu'on l'entend communément, est aussi loin du rythme à venir que la symétrie de l'harmonie véritable. La symétrie est l'expédient le plus vulgaire, et la parodie même d'un ordre harmonieux. Elle aussi est fondée sur la nécessité organique de l'homme. Mais cette ordonnance n'est pas la seule ; il n'y a pas que des courbes planes ; il en est dont tous les points ne sont pas dans le même plan. Je conçois la musique faisant les mêmes découvertes, et les transposant de l'espace à l'ordre du temps. La période est une révolution verbale du sentiment dans la pensée : la voici qui part, qui fait route et qui achève son beau circuit : elle s'accomplit dans le retour de la figure. Les formes rigides du ballet doivent disparaître : elles font injure au poème de la danse.

Déjà la danse quitte le bond à deux ou à trois temps, pour des figures plus complexes et plus rares. La marche en cadence est plus riche, cent fois, en toute sorte de rythmes que les rythmes marqués de nos danses. La lenteur pâmée, les langueurs frémissantes et les secousses brusques des danses nouvelles sont des essais à pénétrer dans ce monde séduisant de l'arabesque sonore et des rythmes inconnus.

## X

Si propre aux sentiments et à la passion, la musique l'est beaucoup moins au drame. Tout ce qui est trop précis finit par lui nuire ; elle-même nuit toujours à l'action : par nature, elle l'arrête, elle la fixe. Le cri est le contraire du chant, et jusqu'à un certain point le dialogue même. Dès qu'elle parle au sentiment, toute musique est lente. Au contraire, elle

invite au rêve ; elle en ouvre les avenues, à l'infini. Je dirai tout d'abord par où je veux conclure : le drame des idées non rationnelles est le drame musical entre tous. Il ne peut plus y avoir de métaphysique persuasive ou pénétrante qu'en musique. Et cette musique doit être un poème de danse, ou ne s'en mêler pas.

Quand la science ou le bon sens vulgaire s'en prennent à la métaphysique, elle n'a plus qu'à refuser le combat, à céder la place et à fuir. La science et la raison commune triomphent à peu de frais : elles sont les servantes du Seigneur, qui sont devenues ses maîtresses ; et elles comptent bien hériter du domaine, quand il sera mort du cœur. Ces deux filles de ferme ont l'insolence tranquille des paysans qui, une fois propriétaires, ne se rappellent plus leur servage de la veille ; et tandis qu'ils remuent du purin, qu'ils entassent du fumier et qu'ils préparent leurs champs, ils demandent avec la plus morne outrecuidance à Newton formulant ses équations sous un pommier, et bien plus encore à Shakespeare écrivant la *Tempête* : « A quoi cela sert-il ? Mange-t-on du papier ? Il n'est bons chiffres que la somme des recettes au retour du marché. » Mais Shakespeare sourit, et fait parler Caliban.

La science a raison dans son ordre, comme le sens commun dans le train de la vie quotidienne. Toutefois, tant qu'il y aura des esprits pour rêver, pour concevoir le monde et n'y pas être seulement, la religion et la métaphysique seront pour eux une nécessité : comme elle est la plus amoureuse, elle est la plus profonde, sinon la plus directe. L'art y répond ; et entre tous les arts, la poésie et la musique.

## XI

J'admire en riant comme ma solution est de nature à satisfaire tous les amours propres. Les gens de bon sens diront qu'il est bien digne de la métaphysique et de la religion qu'elles se résolvent en art, en musique et en poème : toutes ces fumées sont bien faites pour répondre les unes des autres. Je le crois aussi. La raison géométrique n'a plus rien à faire ici. Où la logique prend fin, que le rêve de la poésie commence. Faut-il l'avouer ? L'amour, tel que l'homme l'a conçu, le

-----  
cœur, la charité, la musique, l'art enfin ne sont point de la raison ni du bon sens. La musique est métaphysique en son fond. Elle est du temps qui se fait oublier. Grâce à la musique, le temps est l'espace du cœur, ou de l'esprit rendu sensible au cœur par l'émotion. La musique est désormais la véritable expression de la religion et de la philosophie première. En vers ou en prose, le grand poème ne l'est sans doute pas moins ; mais il ne s'adresse qu'au solitaire. La musique seule fait l'assemblée.

Infini ou absolu, Amour enfin, Dieu sensible au cœur, voilà ce que l'art des sons propose à l'homme. Ces divins propos ou ces fantômes n'ont plus de réalité que dans le poème symphonique de la danse. Et grâce à la Muse, nous en aurons fini, une fois pour toutes, avec la querelle rationnelle. Ainsi le ballet est la forme suprême de la métaphysique.

ANDRÉ SUARÈS.



Dessins de Joseph Bernard.



## Le Ballet Moderne

La danse a connu de tels succès, depuis quelques années, dans le domaine littéraire, pictural et musical, qu'elle a fini par s'enivrer de son triomphe. Elle traverse, en ce moment, une légère crise de mégalomanie. Elle n'a plus cette divine insouciance, cette candide allégresse qui brillaient jadis, traditionnellement, par les soins des peintres et des sculpteurs, sur le front de sa Muse attitrée. Et le groupe dionysiaque de Carpeaux qui orne la façade de notre Académie nationale de Danse et ne donne

qu'une idée assez lointaine des travaux chorégraphiques exécutés dans l'intérieur du bâtiment, n'offre, en tous cas, plus aucun rapport avec la plupart des réalisations de nos actuelles Terpsichores.

Il ne faut pas trop se hâter de le regretter. Sans doute, on peut sourire des ambitions « démesurées » dans tous les sens du mot, que manifestent certaines prêtresses d'une saltation idéologique ou métaphysicienne, mais cette fièvre et cette agitation sont, malgré tout, fécondes. Il n'y a plus une technique de la danse : il y en a cent. Voilà de quoi faire le désespoir des puristes du jetté-battu et la consolation des spectateurs de bonne volonté. Car il n'y aura jamais trop d'expressions plastiques pour traduire l'infinie complexité d'un texte musical et tout danseur qui invente un heureux néologisme corporel devient un bienfaiteur de ces deux arts jumeaux. Apollon reconnaîtra les siens.

\*  
\* \*

Pourquoi d'ailleurs n'y aurait-il qu'une technique valable de la danse ? De quel droit limiterait-on ainsi à une formule brevetée un art qui réclame impérieusement un vocabulaire étendu ?

Évidemment, il faut bien partir d'une première éducation professionnelle à peu près semblable — et c'est à quoi ne songent pas assez certaines bacchantes ingénues trop promptes à remplacer l'indispensable préparation musculaire par une ardeur et une foi qui ne sont pas toujours communicatives. Mais lorsque le « métier » est solidement acquis, l'imagination créatrice peut intervenir de la façon la plus libre et la plus inattendue pour en faire oublier le prosaïsme.

Une des grandes erreurs de l'art chorégraphique fut toujours de s'en tenir trop servilement à une esthétique purement théorique et d'en appliquer aveuglément les canons à n'importe quelle apprentie-ballerine. On ne veut pas assez tenir compte de « l'équation personnelle » d'un corps féminin. On enseigne laborieusement à telle jeune femme, brève et potelée, les gestes et les attitudes d'une Zambelli qui a la sveltesse et la légèreté désincarnées d'une libellule : le résultat est lamentable alors que la même

danseuse aurait pu nous émouvoir dans une chorégraphie mieux appropriée à son architecture spéciale. Par la volonté de ses hanches étroites ou énergiquement modelées, de ses jambes robustes ou fuselées, de ses bras fragiles ou forts, par le dessin de ses épaules, de sa poitrine et de ses reins, et quelle que soit la valeur pédagogique de son professeur, une femme devra, bon gré mal gré, abandonner l'idéal de Tamar Karsawina pour celui d'Isadora Duncan, la technique d'Anna Pavlova pour celle de Loïe Fuller, devenir une Jeanne Ronsay, ou une Trouhanowa, une Napierkowska ou une Régina Badet ! Et, comme on le dit au Palais, ce sera justice !

Le corps féminin crée sa technique. Nous le voyons au music-hall où une Spinely, une Mistinguett ou une Dourga, dans des genres fort différents, atteignent parfois à des réalisations plastiques d'une ingéniosité remarquable et d'une grâce évidente, à cause de l'utilisation parfaite et appliquée de leurs ressources plastiques personnelles. Nous l'avons vu lorsque telle et telle transfuges du corps de ballet de l'Opéra-Comique, en changeant de tréteau, ont fait preuve soudain de qualités techniques insoupçonnées jusqu'alors : le music-hall ou le théâtre de genre ne leur avaient pourtant pas donné brusquement du génie, mais, en s'évadant des cadres rigides des quadrilles classiques où elles demeuraient des exécutantes médiocres, elles se libéraient d'un esclavage de formules transcendantes trop ardues pour leurs humbles moyens et pouvaient développer, en dehors de toute scolastique, les secrètes qualités de grâce, de force, de souplesse, d'adresse ou de charme dont les avait enrichies la bienveillante nature.

« Elles ont cessé de faire de la danse », diront dédaigneusement les petits « rats » de nos corps de ballet subventionnés, qui travaillent avec courage leur agrégation de chorégraphie. Mais non ; ces indépendantes ont simplement cessé d'être des universitaires. Elles sont semblables à des « sévriennes » qui se lancent dans le roman, la poésie ou le journalisme : elles nous laisseront parfois des réalisations médiocres, elles nous donneront parfois des chefs-d'œuvre. Mais il n'est pas plus opportun de centraliser et d'unifier l'enseignement de la danse qu'il ne serait pru-

dent de limiter à l'apport des normaliens toute la littérature française.

Qu'on ne prenne pas cette modeste réflexion pour un encouragement à l'amateurisme et une manifestation d'ingratitude à l'égard des danseurs et des écrivains qui connaissent bien leur grammaire et leur syntaxe. Hâtons-nous de souligner tout ce que nous devons aux « humanités » de la danse.

\* \* \*

On ne fut pas toujours très équitable pour la technique classique. Il faut bien avouer, d'ailleurs, qu'elle s'était, peu à peu, chez nous du moins, intellectualisée jusqu'à la dessication. Le ballet d'opéra avait favorisé une insensible évolution de la danseuse vers la marionnette articulée. La raideur géométrique des « pas » et des ensembles traditionnels s'ajoutant à la convention du costume transportait la ballerine dans un monde mécanique très éloigné du plan humain. Certaines prouesses, certains « pont-aux-ânes » de son métier manquaient terriblement de grâce et de séduction. Un sujet exceptionnellement doué pouvait, par miracle, en masquer l'indigence mais la plupart des interprètes échouaient dans cette tâche difficile. Et les artistes s'étaient si bien habitués à dédaigner cette banale gymnastique anachronique, perpétuée pour le seul plaisir de nos vieux abonnés, qu'ils saluèrent comme des libétrices de génie toutes les femmes qui vinrent piétiner de la musique sans chaussons roses et sans tutu.

C'était une imprudence, et nous n'avons pas tardé à nous en apercevoir. La tunique grecque et les pieds nus nous ont infligé plus d'une cruelle désillusion. Et précisément, au même moment, par un singulier paradoxe, les Fokine, les Nijinsky, les Karsawina et les Pavlova venaient, du fond de la Russie, nous démontrer les qualités de la pure tradition française dans la chorégraphie classique. Ce fut, pour beaucoup de nos compatriotes, une véritable révélation. On ne s'attendait pas à découvrir chez ces révolutionnaires un tel respect du passé et le voisinage des danses du *Prince Igor* et du *Sacre du Printemps* ne donnait qu'une plus éloquente signification aux pointes des *Sylphides*.

On s'aperçut alors que l'esthétique stéréotypée du maillot et des chaussons roses, de la jupe ballonnée de tulle blanc, de la taille serrée, de la coiffure stricte et des bras nus n'était pas une absurdité. Dans les couvents de danses de Russie la virtuosité de Vestris s'était conservée intacte et les interprétations de Chopin qui nous étaient offertes s'inspiraient de l'acrobatique manuel de haute école du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or cette technique supérieure exige un affranchissement systématique de toutes les servitudes de notre humble condition terrestre pour tendre vers un idéal de légèreté, de rapidité, de prestesse et d'équilibre supra-humain.

Le costume classique facilite cette évasion. Il transforme la danseuse en créature immatérielle, aérienne et impondérable. Il neutralise sa féminité pour en faire une fée, un elfe, un lutin ou un papillon. Il crée la femme-insecte, aux membres grêles et élastiques, aux ailes de gaze, à la taille étranglée et la femme-fleur aux pétales mousseux, aux bras fins et souples comme des lianes. Par l'artifice de la pointe elle semble se libérer des lois de la pesanteur en nous donnant l'impression de planer entre ciel et terre et de ne plus effleurer le sol que de l'extrémité de son orteil dédaigneux. Grâce à la pointe le corps entier de la danseuse s'allonge, s'étire, s'affine miraculeusement et se termine d'une façon imprécise au lieu de s'étayer sur une double plate-forme en contact étroit avec le plancher des ruminants. L'immense corolle de mousseline qui fleurit autour de ses hanches dissimule l'épanouissement indiscret du bassin qui affirme, avec un orgueil inopportun chez une danseuse, la noblesse du destin maternel. Ce mou-tonnement de blancheurs frémissantes amincit la taille qui prend la fragilité d'un corselet de guêpe, et rend plus frêles les jambes et les bras qui ne doivent pas être de chair mais évoquer le svelte frémissement de l'antenne ou du pistil. Il y a là une transsubstantiation volontaire qu'il faut accepter résolument et ne pas craindre d'accentuer, au besoin, pour spiritualiser encore cet état supérieur, ce mysticisme de la chorégraphie pure.

\*  
\* \*

Mais il s'agit là d'une vocation exceptionnelle. La religion de Terpsichore a ses ordres mineurs. Il ne faut pas obliger de petites sœurs converses



à devenir, par principe, des Thérèse d'Avila. Il y a, pour les adolescentes rebelles à la désincarnation, d'autres façons de servir la danse et la musique. Ces dévotions nouvelles, qui ne sont pas des schismes, se sont multipliées depuis quelques années. Toutes ne sont pas d'égale ferveur mais il serait imprudent de les décourager. Elles ont la valeur d'expériences démonstratives d'où l'on peut tirer d'utiles enseignements.

Elles mettent ouvertement à l'étude d'importants problèmes. Elles aident à la transformation progressive du style plastique exigée par l'évolution du langage musical. La danse classique était basée sur le principe de la carrure mélodique : si elle veut s'annexer les chefs-d'œuvre modernes — et elle le doit — elle sera bien forcée de modifier son équilibre rythmique et d'assouplir sa conception de la mesure. Sans rien abandonner de sa haute doctrine, elle a le devoir de suivre la nouvelle prosodie de nos compositeurs.

La danse classique se trouve arrivée au moment embarrassant que connut la poésie lorsqu'on s'avisa de substituer le vers libre au vers régulier. La musique écrite à l'usage de nos corps de ballet reposait, jusqu'ici, sur des jeux de rimes et de césures symétriques ; il s'agit maintenant de la déshabituer des alexandrins et de lui apprendre l'harmonie fuyante et subtile du vers libre ou de la prose rythmée. L'exemple de *Daphnis et Chloé* nous a montré que cette transformation était relativement aisée pour des interprètes en pleine possession de leur technique. Zambelli a su dessiner de son pied léger, avec la plus élégante indépendance, la capricieuse arabesque des mélodies de Ravel sur le plateau même où elle avait l'habitude de tracer sagement les festons des valse du répertoire, réguliers comme les « huit » de l'arroseur qui, pendant l'entracte, semble calligraphier sur le plancher les lois essentielles du rond de jambe et de l'aile de pigeon.

Une telle leçon ne doit pas être perdue. La technique classique peut se rajeunir sans trahison. Elle ne saurait demeurer en marge du mouvement musical. Elle est assez souple pour s'adapter à tous les styles et à toutes les syntaxes. Après avoir fait de la prosodie elle peut faire de l'analyse grammaticale ou de l'analyse logique. Des danseurs mélomanes comme les Sakha-

---

roff nous ont montré avec quelle minutie... philologique on peut décortiquer une phrase mélodique, en rendre sensibles les plus secrètes intentions architecturales et faire briller toutes les facettes d'une locution harmonieuse. Les chorégraphes n'ont pas le droit de négliger pour l'avenir de si précieuses indications.

Qu'ils ne soient pas esclaves de leurs préjugés scolaires. Qu'ils accueillent avec discernement mais avec une curiosité bienveillante les apports des danses étrangères. Les ballets russes nous ont montré qu'on peut fonder un excellent conservatoire de chorégraphie occidentale avec des professeurs et des élèves profondément imprégnés d'une culture esthétique asiatique. L'orientalisme et les persaneries dont on a vulgarisé chez nous les langueurs voluptueuses et la fine grâce sensuelle ne mettent pas plus en péril notre goût national que ne le firent jadis les turqueries des ballets de cour. Nous pouvons y puiser au contraire de fructueux enseignements. Nous y apprendrons qu'à côté de la danse spiritualisée existe une danse où le corps féminin impose sa souveraineté. Dans celles-ci, la musique obéit à la chair au lieu de lui imposer sa loi. Et cette nouvelle forme de collaboration peut engendrer également des chefs-d'œuvre.

C'est de tous ces éléments épars que sera fait l'art chorégraphique de demain. On le pressent, riche éloquent, dynamique et persuasif. Déjà il répudie la pantomime traditionnelle, composée de formules toutes faites. Il sait se faire comprendre par des moyens qui ne doivent rien aux autres arts. Il devient complet et profond. Et, dût cet aveu passer pour un odieux blasphème, je suis de ceux qui voient en lui — après la faillite désormais inévitable des drames chantés — le dernier refuge, le plus sûr, d'ailleurs, et le plus universel, du lyrisme de l'avenir !

ÉMILE VUILLERMOZ.





TAGLIONI dans "La Sulphide"

# Théophile Gautier

## et le Ballet Romantique



La floraison d'art multiple et touffue que suscita il y a bientôt cent ans l'ardente fièvre romantique fit éclore une conception nouvelle du spectacle de danse. Que le ballet romantique, le « ballet 1830 » continuât sous maint rapport une tradition ou plutôt un développement ininterrompu et plus que séculaire, qu'il eût été préparé de longue main par les maîtres italiens perfectionnant et codifiant la gymnastique de la danse théâtrale, qui songerait à le nier? La prestigieuse nouveauté de ses allures n'en reste pas moins frappante. C'est que l'esthétique de la danse se renouvelle totalement en changeant de base. Elle exprime un nouvel état d'âme, une sensibilité modifiée, voire une différente vision de l'univers.

Ce n'est pas en vain que Maria Taglioni, que Fanny Elssler, que Carlotta Grisi remplissent les deux mondes d'un frou-frou de blanche tarlatane. Osons l'affirmer : la *Catchucha* de Fanny, le *Pas de l'ombre* de Ta-

gliani, le *libretto* de *Giselle* ne datent pas moins dans les annales de la grande génération romantique que la première d'*Hernani*, la *Barque du Dante*, les *Méditations*. Apport éphémère, soit, par son essence même, mais sans lequel notre vision de la période romantique resterait incomplète et tant soit peu faussée. Contenant des éléments de beauté impérissable le ballet 1830 est bien de son temps. C'est que le genre inauguré en France par les Taglioni, dynastie de danseurs italienne et venant de Vienne, comportait toutes les caractéristiques du génie romantique : spiritualisme rêveur, engouement pour la couleur locale puisée aux sources populaires, nostalgie de pays lointains ou féeriques, d'un passé oublié ou légendaire, amour mystique plus fort que la mort.

Le ballet, qui fut sous l'Empire surtout un divertissement de danse accolé à un sujet quelconque de mythologie scolaire ou bien, comme en Italie, un drame passionnel mimé en mesure, se vit ainsi appelé à exprimer les aspirations d'une époque, sa pensée philosophique, son besoin de beauté. Transformation magique ! La danse dite classique, qui fut une acrobatie élégante satisfaisant à un appétit d'harmonie bien ordonnée, de mouvement symétrique, devint le langage de l'indicible, le mouvement s'érigea en symbole, le geste conventionnel se mua en un signe, une formule abstraite. Le spectacle ne fut plus un régal des sens, mais — selon un mot de Goethe — la réalisation de l'imaginaire. Résumons : le ballet romantique fut essentiellement, sous une forme palpable, directe, suggestive, l'expression spontanée et inconsciente d'une métaphysique spiritualiste. C'en était fait du rationalisme des classiques. Ce que fut pour les multitudes ferventes du moyen-âge le *mystère*, le ballet romantique le fit éprouver aux abonnés de l'Opéra vers 1830.

Le ballet fut, il sied de le préciser, un des foyers de rayonnement de l'influence germanique. Marie Taglioni — et ce n'est pas pour rien que du sang scandinave coule dans ses veines — dansa ce qu'avait pensé Kant, ce qu'avait chanté Novalis, ce qu'avait imaginé Hoffmann.

Examinons les sujets de la *Sylphide*, de la *Fille du Danube*, de *Giselle*. Nous verrons toute la contexture de l'action faire preuve d'un dualisme marqué ; le monde de la réalité immédiate et mesquine et, juxtaposé, un

monde idéal, celui des réalités essentielles, la vanité des apparences et la vérité du rêve. Partout la fiction transcendante prime la vie réelle ; la défaite du rêve anéanti par les passions terrestres détermine fatalement le dénouement tragique. Dès que la sylphide a perdu ses ailes, c'en est fait de la danse : le ballet est fini.

Dans tous ces « ballets blancs » le mécanisme de la danse, le caractère et l'amplitude du mouvement sont puissamment déterminés par cette conception. L'avènement décisif des temps sur les pointes, le triomphe de l'« élévation » en résultent. Nous avons vu dans chacun de ces célèbres ballets la protagoniste, la ballerine allier une existence surnaturelle — sylphide, ondine, revenant, péri — à une destinée terrestre. S'évadant de la réalité, abordant l'au-delà, la danseuse brise avec le mouvement naturel et s'astreint à une dynamique abstraite et sublime.

Elle s'élève sur les pointes, sur l'orteil tendu et rigide ; ce n'est plus ni la marche ni la course. C'est une forme de mouvement inouïe, qui s'affranchit des lois de la gravitation, des habitudes mécaniques du mouvement vulgaire, des nécessités de l'aplomb. La ballerine n'appartient plus à la terre ; son règne est la région éthérée, le domaine de la fantaisie délivrée. La gymnastique se révèle source de symboles, tremplin de l'imagination.

A quel point et à quel moment précis se transforme la discipline traditionnelle ? Évidemment les éléments restent les mêmes, mais tels d'entre eux s'effacent, d'autres s'accroissent. Mais que de difficultés à résoudre pour le chercheur !

Ainsi le *Traité de la Danse* de Carlo Blasis, l'illustre maître milanais, mentionne dans le texte de la première version (1820) tels temps ou positions *sur les pointes*. Mais considérons les dessins correspondant à ces passages : partout le danseur s'appuie sur la *demi-pointe* ; c'est sur l'articulation de l'orteil que porte l'aplomb ; il y a équivoque et il vaut mieux s'abstenir de dater avec exactitude l'apparition de la danse sur les pointes.

Une autre conquête de la danse romantique, c'est l'amplitude plus grande des mouvements, le diapason plus vaste des lignes. Encore au temps de Jean-Georges Noverre, la distance extrême entre les deux pieds de

l'exécutant ne devait point dépasser 18 pouces. Auguste Vestris qui assiste en pédant maussade et baroque au renouveau romantique avait bien tourné de son temps d'innombrables pirouettes « à la hauteur », son rival victorieux Duport l'avait bien éclipsé par l'élasticité de ses bonds prodigieux : ces triomphes restaient réservés aux danseurs ; jamais une Bigottini, une Fanny Bias, étoiles de l'époque impériale, ne purent leur disputer le succès.

En 1830 revirement complet : le danseur s'efface, est réduit à la pantomime. Il cède le pas à la danseuse, être aérien, matérialisation diaphane de « l'éternel féminin » qui traverse la scène dans une envolée de temps sautés et ballonnés, de jetés prodigieux. Des centaines de lithographies romantiques nous montrent la ballerine négligeant d'effleurer la terre, emportée par une cabriolet ailée qui escalade le ciel. Ces images tant soit peu conventionnelles et mièvres nous renseignent sur une autre réforme fondamentale : la transformation du costume féminin.

Abolie la tunique néo-grecque à la David ; le corsage rigide et le « tutu » allongé, cloche de tarlatane blanche, inspirée à la Taglioni par le peintre Eugène Lamy, affranchissant le mouvement, l'entourant d'une brume laiteuse, deviennent l'« uniforme » de la sylphide, de la libellule, de la salamandre. Nous ne saurions imaginer aujourd'hui la Grisi ou la Grahn sans l'ornement de cette corolle renversée. Il arriva que la personnalité de plus en plus exaltée de la danseuse, la Madone de ces nouveaux Mystères, écarta non seulement le danseur mais l'ensemble, le chœur figuré par le corps de ballet. C'est Taglioni qui inaugure l'époque brillante et néfaste des *virtuoses*.

Or, cet incessant va-et-vient entre le ciel et la terre, cette échelle de Jacob éternellement dressée n'épuise point la matière du ballet romantique ; le clair de lune mélancolique argentant les ruines d'un donjon à machicoulis peint par Cicéri, la ronde nocturne des esprits élémentaires ou des fantômes dolents, la danse immatérielle et abstraite ne remplissent qu'un des hémisphères de ce monde imaginaire.

L'autre s'épanouit en plein soleil. Si dans la *Sylphide* de la Taglioni l'imagination émigrée se perd dans les brumes d'Ossian, dans les légendes





FANNY CERITO



CARLOTTA GRISI

celtes de Walter Scott, ce sont les *Contes d'Espagne et d'Italie* qui semblent servir d'itinéraire à Fanny dansant *Le diable boiteux*. Nous avons vu le système de la danse classique s'adapter aux exigences du style transcendant. Mais au même instant l'action terrestre se colore brillamment. Tous les procédés surannés des « danses de caractère » sont subitement débordés par l'invasion des danses populaires ; les éléments ethnographiques les plus variés, authentiques ou transposés, affluent.

Dans la *Catchoucha* ou la *Cracovienne* de Fanny Elssler, dans la *Gitane* de Taglioni, descendue de l'empyrée et maniant les castagnettes, la couleur locale triomphe. Elle prend volontiers une teinte d'exotisme. La *Péri* de Théophile Gautier n'est-elle pas un écho des *Orientales* de Victor Hugo ? Souvent l'invention romantique se retrempe aux sources mêmes, en contemplant le *Fandango* de Dolorès Serral, l'Andalouse, les *Colombes* d'Amany, la Bayadère.

Par tous ces contacts une conception plus vaste, plus intense de la beauté plastique est bientôt instaurée ; devant la plénitude des formes évoquées ou entrevues la grâce étriquée, guindée et toute de convention, promulguée par l'école de Gardel, s'étiole et disparaît.

C'est à cette grande révolution théâtrale que fut intimement mêlé Théophile Gautier, le poète d'*Émaux et Camées*, tant par son action de critique que par son effort créateur. Le ballet romantique lui apparut sous ses deux espèces, personnifiées par la Taglioni et Fanny jusqu'au jour où Carlotta Grisi vint réaliser l'équilibre, la synthèse suprême. Aussi le début de la future Giselle fut-il un événement qui pesa sur toute la vie du « bon Théo ». Il mourut trente-deux ans plus tard avec le nom de la « dame aux yeux de violettes » sur les lèvres.



On se doute rarement de l'énorme travail fourni par Théophile Gautier, journaliste, ce forçat du feuilleton. Seules ses chroniques dramatiques qui ne forment qu'une partie de son labeur monstrueux font revivre plus de trente ans de vie théâtrale. On en a recueilli voilà plus de soixante

ans deux ou trois cents qui n'ont pas été réimprimées depuis. Dans leur totalité elles constitueraient la matière d'une vingtaine de volumes.

Ces feuillets décèlent à un certain degré son don extraordinaire de conteur désinvolte, d'improvisateur sans pareils ; je ne lui connais point de rival pour savoir conter d'une manière claire, imagée et tangible, avec une exactitude relevée par l'ironie, ce qui se passe sur les planches, pour



savoir transposer en mots évocateurs la vision totale du spectacle. Telles de ses critiques sur le ballet ont pour nous la valeur documentaire, le charme animé et précis de portraits peints avec toutes les délicatesses du modelé, toute la finesse harmonieuse du contour ; ces portraits rendent vivantes et inaltérables les figures quasi légendaires d'une Taglioni, d'une Carlotta.

« Ses pieds sont comme deux flèches d'acier rebondissant sur un pavé de marbre », écrit un jour Gautier en parlant de la Fuoco (1). Ces quatorze mots ne suffisent-ils pas pour que le nom de la ballerine italienne à demi oubliée ne soit jamais effacé des annales de la danse ?

Il serait bien tentant de réduire en formules exactes, à l'appui de citations probantes, les idées de Théophile Gautier sur le ballet, de reconstituer l'esthétique théâtrale dont ressortent ses jugements. J'y renonce pour le moment, les théories de Gautier étant par trop paradoxales,

(1) La Fuoco est une des sept étoiles de la fameuse *Pléiade* des élèves de Blais.

fragmentaires ou même contradictoires pour être résumées en passant. Il suffit de constater que la plupart de ses opinions sur le ballet et les danseuses sont établies sur l'antithèse des deux espèces-types de la danse : la danse voluptueuse et robuste, faite de beauté plastique et d'émotion passionnée incarnée par Fanny et la danse dans sa perfection abstraite, idéalisée et exangue de la Taglioni, « cet autre ange charmant de cieux imaginaires » (Banville).

Aussi les deux fameuses rivales sont-elles inséparablement opposées l'une à l'autre dans les colonnes de la *Presse* comme jadis les héros des *Vies parallèles* de Plutarque.

Dès 1836, Gautier non promu encore critique dramatique acclame dans une « chronique parisienne » Marie Taglioni comme « l'un des plus grands poètes de notre temps ». Stendhal compara Viganò à Shakespeare. Gautier place la sylphide aux côtés de Lamartine et de lord Byron. Mais le jour de son investiture il a fait son choix. Dans la retentissante querelle des deux ballerines il a pris parti.

« La danse de Fanny Elssler », affirme-t-il dans une page célèbre, « s'éloigne complètement des données académiques ; elle a un caractère particulier qui la sépare des autres danseuses ; ce n'est pas la grâce aérienne et virginale de Taglioni, c'est quelque chose de beaucoup plus humain qui s'adresse plus vivement aux sens.

« Mademoiselle Taglioni est une danseuse chrétienne... Elle voltige comme un esprit au milieu des transparentes vapeurs des blanches mousselines dont elle aime à s'entourer, elle ressemble à une âme heureuse qui fait ployer à peine du bout de ses pieds roses la pointe des fleurs célestes. Fanny Elssler est une danseuse tout à fait païenne... Quand elle se cambre hardiment sur ses reins et qu'elle jette en arrière ses bras enivrés et morts de volupté, on croit voir une de ces belles figures d'Herculanum ou de Pompéï qui se détachent blanches sur un fond noir et accompagnent leurs pas avec les crotales sonores...

... Sans doute, le spiritualisme est chose respectable ; mais, en fait de danse, on peut bien faire quelques concessions au matérialisme. La danse, après tout, n'a d'autre but que de montrer de belles formes dans

des poses gracieuses et de développer des lignes agréables à l'œil ; c'est un rythme muet, une musique que l'on regarde. La danse se prête peu à rendre les idées métaphysiques ; elle n'exprime que des passions : l'amour, le désir avec toutes ses coquetteries, l'homme qui attaque et la femme qui se défend mollement, forment le sujet de toutes les danses primitives.

Mademoiselle Fanny Elssler a compris parfaitement cette vérité. Elle a plus osé qu'aucune autre danseuse de l'Opéra : la première, elle a transporté sur ces planches pudiques l'audacieuse *cachucha* sans presque rien lui faire perdre de sa saveur native. Elle danse de tout son corps, depuis la pointe des cheveux jusqu'à la pointe des orteils... »

Cependant Gautier ose reprocher à l'idole sa défaillance dans la *Muette de Portici*, pour ne l'exalter que plus hautement à propos de la *Gipsy*, ballet de Mazilier qui servit de cadre à la danse qui se place dans la légende Elsslérienne à côté de la *Cachucha* ; c'est la *Cracovienne*.

« Vous peindre cette danse », avoue Théophile Gautier après avoir décrit avec verve le costume de Fanny, « est une chose impossible : c'est une précision rythmique mêlée d'un abandon charmant, une prestesse nerveuse et sautillante dont on ne peut se faire une idée ; le babil métallique des éperons, espèce de castagnettes talonnières, accentue nettement chaque pas et donne à la danse un caractère de vivacité joyeuse tout à fait irrésistible ! »

Une fois Fanny partie pour l'Amérique « son critique », comme elle qualifie Gautier dans ses lettres, ne laisse échapper aucune occasion de rappeler la danseuse à la mémoire des Parisiens. Du reste le très remarquable « portrait écrit » qu'il fait d'elle à ce propos dans *Les beautés de l'Opéra*, album où Jules Janin se charge du panégyrique de Taglioni, n'est qu'une réduction de l'article d'ensemble qu'il avait publié au *Figaro* en 1837. On n'analyse jamais la beauté des actrices, on ne les envisage jamais sous le côté purement plastique, se plaint-il au début. C'est à ce point de vue qu'il se place en abordant encore une fois le sujet Elssler.

« Mademoiselle Fanny Elssler est grande, souple et bien découplée ; elle a les poignets minces et les chevilles fines ; ses jambes, d'un tour

é'égant et pur, rappellent la sveltesse vigoureuse des jambes de Diane, la chasseresse virginale ; les rotules sont nettes, bien détachées et le genou est irréprochable ; ses jambes diffèrent beaucoup des jambes habituelles des danseuses, dont tout le corps semble avoir coulé en bas et s'y être tassé... »

Il s'excuse d'insister si longuement sur les jambes, mais elles sont bien dignes d'être amoureusement étudiées.

« Mademoiselle Elssler », continue-t-il dans son éloge, « a des bras ronds, bien tournés, ne laissant pas percer les os du coude et n'ayant rien de la misère de formes des bras de ses compagnes... »

... Quant au caractère de la tête, nous avouons qu'il ne nous paraît pas aussi gracieux qu'on le dit. Mademoiselle Elssler possède de superbes cheveux qui s'abattent de chaque côté de ses tempes, lustrés, et vernissés comme deux ailes d'oiseau ; la teinte foncée de cette chevelure tranche un peu trop méridionalement sur le germanisme bien caractérisé de sa physionomie : ce ne sont pas les cheveux de cette tête et de ce corps...

... On a appelé Mademoiselle Elssler une *Espagnole du Nord* », constate-t-il en accentuant l'antithèse : « C'est son défaut. Elle est Allemande par le sourire, par la blancheur de la peau, la coupe de la figure, la placidité du front. Espagnole par sa chevelure, par ses petits pieds, ses mains fluettes et mignonnes, la cambrure un peu hardie de ses reins. Deux natures et deux tempéraments se combattent en elle... Elle est jolie mais elle manque de race ; elle hésite entre l'Espagne et l'Allemagne. Et cette même indécision se remarque dans le caractère du sexe : ses hanches sont peu développées, sa poitrine ne va pas au delà des rondeurs de l'hermaphrodite antique ; comme elle est une très charmante femme, elle serait le plus charmant garçon du monde. »

Sur quelques avis savants sur la coiffure et le sourire s'achève ce portrait qui nous paraît un document iconographique aussi peu négligeable que les lithographies de Grèvedon ou de Jentsen. C'est ce détail plastique minutieusement observé par un homme pour qui « le monde visible existe » (paroles de Gautier sur lui-même citées par les Goncourt) qui revêt l'image de la danseuse de ce caractère de vivacité et d'intimité.

Le jour que Fanny reprend les deux rôles, qui avaient été les plus beaux titres de Taglioni à la gloire théâtrale, ceux de la *Sylphide* et de la *Fille du Danube*, non seulement Gautier ne crie point au sacrilège, mais franchement il se déclare — dans un nouveau portrait parallèle — pour Elssler. Le « bon Théo » se montre alors presque cruel pour « Marie pleine de grâces ».

« Mademoiselle Taglioni, fatiguée par d'interminables voyages, n'est plus ce qu'elle a été ; elle a perdu beaucoup de sa légèreté et de son élévation. Quand elle entre en scène, c'est toujours la blanche vapeur baignée de mousselines transparentes, la vision aérienne et pudique, la volupté divine que vous savez ; mais, au bout de quelques mesures, la fatigue vient, l'haleine manque, la sueur perle sur le front, les muscles se tendent avec effort, les bras et la poitrine rougissent : tout à l'heure c'était une vraie sylphide, ce n'est qu'une danseuse, la première danseuse du monde si vous voulez, mais rien de plus... »

Cette peinture impitoyable du déclin de Taglioni est faite pour servir de repoussoir à l'apothéose de la rivale heureuse.

« Mademoiselle Fanny Elssler est aujourd'hui dans toute la force de son talent ; elle ne peut que varier sa perfection et non aller au delà ;... c'est la danseuse des hommes, comme Mademoiselle Taglioni était la danseuse des femmes. »

Remarquez bien cet insidieux petit mot *était*, ce « prétérit trépassé » comme disait à un autre propos Gautier, appliqué par lui à une danseuse qui ne compte que 34 printemps et qui a encore dix ans de succès devant elle !

« Quand Fanny danse », renchérit-il, « on pense à mille choses joyeuses... .. Taglioni vous faisait penser aux vallées pleines d'ombre et de fraîcheur, où une blanche vision sort tout à coup de l'écorce d'un chêne aux yeux d'un jeune pasteur surpris et rougissant ; elle ressemblait à s'y méprendre à ces fées d'Écosse, dont parle Walter Scott, qui vont errer au clair de lune, près de la fontaine mystérieuse, avec un collier de perles de rosée et un fil d'or pour ceinture... »

Combien diffère de cet art immatériel, de cette idéale séraphicité



de la Sylphide, « ce démon dont n'avait pas rêvé Charles Nodier », la vivacité espagnole de Fanny tempérée par sa naïveté allemande. « Les filles de Milet, les belles Ioniennes, dont il est tant parlé dans l'antiquité, ne devaient pas danser autrement », suppose Gautier. Quelle est ici la part à faire aux sentiments intimes de l'homme, je l'ignore ; mais en combattant pour Fanny c'est son propre idéal artistique qu'affirme le chef de l' « école plastique », — quitte à restaurer quelques années plus tard dans sa *Giselle* le type du « ballet blanc » en faveur d'une troisième ballerine.

Si, emporté par l'ardeur de la bataille théâtrale, Gautier constatait avec un pédantisme non dénué de méchanceté l'amoindrissement du charme de la Taglioni, marqué par les stygmates du temps, il se rétracte complètement six ans plus tard quand la danseuse renonce au théâtre ou du moins fait ses adieux à Paris. Il compare la ballerine qui rentre dans l'ombre à la cantatrice dont la mort prématurée fut chantée par Musset. « Taglioni, dit-il, c'était la danse, comme Malibran c'était la musique ».

Taglioni commençait à devenir pour les gens dont la vie avait pris une autre pente, qui s'étaient fait d'autres enthousiasmes et d'autres amours une figure idéale, une personnification poétique. Pourrait-elle sans déboire affronter la réalité de la rampe ? « Heureuse femme », répond Gautier, « c'est toujours la même taille, élégante et svelte, le même visage doux, spirituel et modeste ; pas une plume n'est tombée de son aile ; pas un cheveu n'a pâli sous sa couronne de fleurs... Quelle légèreté ! quel rythme de mouvements ! quelle noblesse de geste ! quelle poésie d'attitude et surtout quelle douce mélancolie, quel chaste abandon ! »

Dans ces adieux du critique-poète à la danseuse je signale surtout l'émotion, le mouvement véhément de la diction ; au fond Gautier n'enrichit son admiration pour ainsi dire rétrospective d'aucune formule inédite.

Taglioni était d'une autre génération que Théo, le début du poète correspondait à l'apogée de l'actrice. Bien différemment, son appréciation de Fanny, qui fut le « double », l'incarnation prodigieuse de la muse de Gautier, sensuelle et plastique, — ne fait que s'approfondir, que s'orner de nouvelles métaphores éblouissantes. C'est ainsi que la reprise du vétuste ballet pastoral de Dauberval, *La fille mal gardée*, lui sert quinze ans après

le premier article par nous cité de prétexte à une nouvelle apothéose. Le sourire rustique de Lise, la bonne fille en jupon court, filant le lin ou battant le beurre, n'est que le masque de la divinité ; c'est la blanche nymphe Terpsichore qui se cache sous ce travestissement trop évident ; et ces bras sous la toile grossière, mais ce sont ceux qui manquent à la Vénus de Milo.

Tel ce dernier jugement de l'homme de quarante ans sur la danseuse sa contemporaine, jugement qui remplit le récit de ce ballet « agréablement inepte » d'un arôme

d'ambrosie, l'enveloppe d'un rayonnement surnaturel. Pour Fanny Gautier transforme une dernière fois en *mythe* la chronique théâtrale.

Carlotta Grisi, qui devait être pour Gautier l'objet d'une amitié amoureuse, d'une longue et adorable torture pareille au culte du Russe Tourgénév pour la cantatrice Viardot, qui devait en plus décider de sa vocation de poète drama-



tique, Carlotta Grisi est une première fois mentionnée à propos de ses débuts à la Renaissance dans le *Zingaro*, début qui lui ouvrit les portes de l'Opéra. C'est du reste « Perrot l'Aérien », son mari, « la Taglioni mâle », qui emporte les suffrages ; Carlotta n'est encore appréciée qu'en second lieu.

« Madame Carlotta Grisi seconde admirablement Perrot ; elle sait danser, ce qui est rare ; elle a du feu, mais pas assez d'originalité ; elle manque de cachet à elle ; c'est bien, mais ce n'est pas mieux... Quant à sa figure, elle n'est pas fort italienne, et répond peu aux idées brunes qu'éveille le nom de Grisi dont elle est parente. Elle a des cheveux châ-

//////////  
 tains plus près d'être blonds que d'être noirs, des traits assez réguliers, et, autant qu'on peut le distinguer sous le fard, le teint coloré naturellement ; elle est de taille moyenne, svelte, assez bien prise, sa maigreur n'est pas excessive pour une danseuse... »

Une année s'est à peine écoulée depuis cet éloge mesuré et plein de restrictions et nous voyons le critique créer pour ce nouveau talent une œuvre nouvelle, qui correspond à ses qualités propres comme la *Sylphide* avait exprimé intégralement la personnalité de Marie Taglioni. Il fallait que la fiction s'identifie complètement à l'être intime de l'actrice.

Gautier fit le programme de *Giselle* ; Carlotta entra dans la gloire. Dans son feuilleton en forme de lettre à Henri Heine, auquel il était redevable de la première inspiration, Gautier parle brièvement de l'exécution de *Giselle* par Carlotta. Il tient cette fois surtout à la « classer ».

« La Carlotta a dansé avec une perfection, une légèreté, une hardiesse, une volupté chaste et délicate qui la mettent au premier rang entre Elssler et la Taglioni ; pour la pantomime, elle a dépassé toutes les espérances ; pas un geste de convention, pas un mouvement faux ; c'est la nature et la naïveté même... »

Quelques mois plus tard Gautier suivra *Giselle* à Londres pour se faire l'écho de son triomphe. Ce sont les qualités d'émotion et de pathétique, propres à Carlotta qu'il exalte à propos de *La jolie fille de Gand*, œuvre de Saint-Georges et Adam, cauchemar romantique frisant le macabre.

« Que Carlotta Grisi dansât parfaitement ses pas, cela n'était douteux pour personne : elle est à présent la première danseuse de l'Europe ; mais on aurait pu craindre que les scènes dramatiques et violentes du livret, conçu tout en pantomime, ne convinssent pas à sa nature simple et poétique. Elle a dépassé toutes les espérances... Sa sensibilité pénétrante, son énergie dans les scènes à situation, sa terreur si vraie et si pathétique sous la malédiction paternelle n'ont rien laissé à désirer. »

En ce qui concerne la danse, Gautier ne tarit pas : « Il est impossible de danser avec plus de perfection », telle est en termes généralisés son appréciation du « métier » de Carlotta.

Deux ans après *Giselle* il lui est donné encore une fois de collaborer





G.A. 56

**ZAMBELLI**

*Dessin à la plume de A. D. de Segonzac.*



## ZAMBELLI

*Est-il de Paris à Pékin  
Plus joli masque de théâtre  
Qui sourie aux anges de plâtre  
Nus sous le manteau d'Arlequin ?*

*Vous savez lire entre les lignes...  
Les mots nagent dans l'encrier  
Mais les mots ne sont pas des cygnes !  
Je ne pourrai jamais tailler*

*Dans ce nuage une statue,  
Si je n'ai pas vaincu les mots :  
La danseuse sortant des flots  
De tulle-illusion-perdu*

Georges GABORY









SALVATORE VIGANÒ



MARIA MEDINA VIGANÒ



## Salvatore Viganò

Il n'y a plus aujourd'hui que les stendhaliens pour connaître le nom de Viganò. Celui que Stendhal plaçait dans son estime aussi haut que Napoléon, Monti, Canova, et Rossini, celui qu'il égalait à Shakespeare est totalement oublié (1). La chorégraphie est sans doute de tous les arts le plus périssable. Dès que l'animateur, dès que celui qui dispose et fait mouvoir les groupes de danseurs en d'harmonieux équilibres, n'est plus là pour surveiller les évolutions cadencées de sa troupe, tout se disloque. Deux ans après la mort de Viganò, Stendhal parle de ses « admi-

(1) Viganò est à peine mentionné dans les histoires de la Danse. Vuillier se borne à citer à son sujet un passage de Stendhal. Je pensais être le premier à m'être occupé de Viganò et la présente étude était déjà presque terminée quand j'appris que M. Levinson, dont l'érudition en matière chorégraphique est universelle, avait consacré un chapitre de son ouvrage sur les *Maîtres du Ballet*, publié en langue russe à Pétersbourg en 1915, à Stendhal et Viganò. J'ai été heureux de constater que ses conclusions étaient à peu près identiques aux miennes.

rables ballets » comme d'œuvres d'art anéanties depuis des siècles : « C'était un art nouveau qui est mort avec ce grand homme. »

Stendhal ne faisait que partager l'opinion générale alors en Italie. Les journaux étaient pleins des louanges prodiguées à l'illustre chorégraphe. Ce n'étaient que sonnets hyperboliques à sa gloire, que lettres critiques détaillant toutes les beautés de ses spectacles et expliquant le sens caché des allégories (1). Enthousiasme excessif ? Le ballet de Viganò est salué par les contemporains comme le point de départ d'un art magnifique et entièrement nouveau. Aussitôt après sa mort tous constatent l'irréparable décadence de la chorégraphie en Italie.

Stendhal s'efforçait de faire comprendre à ses amis parisiens l'abîme qui séparait Viganò des autres maîtres de ballet : « Vous jugez de Viganò par Gardel, c'est exactement comme si vous jugiez de Madame Catalani par Mademoiselle Arnaud ou de Raphaël par David ou de Canova par M. Lemot... Tout homme qui a un succès immense dans sa nation est remarquable aux yeux du philosophe. Je vous dis que Viganò a eu ce succès. Par exemple on payait quatre mille francs par an les compositeurs de ballets ; lui a quarante-quatre mille francs pour 1819... Si Viganò trouve l'art d'écrire les gestes et les groupes, je maintiens qu'en 1860 on parlera plus de lui que de Madame de Stael, donc j'ai pu l'appeler grand homme (2)... »

Stendhal d'ailleurs ne se dissimule pas la difficulté qui se rencontre à donner les raisons de son admiration. Il envoie à ses amis des scénarios, mais en même temps prend soin de les avertir qu'ils ne pourront se faire en les lisant la moindre idée de l'art de Viganò : « Vous y voyez par exemple dans *Otello* « Les Sénateurs expriment leur étonnement », mais comment ? Voilà le talent de ce grand homme. Il a observé admirablement les gestes humains (3)... » Parlant de la *Vestale*, Stendhal écrit le 15 juillet 1818 : « C'est aussi fort que le plus atroce Shakespeare. C'est un art dont on ne

(1) Voir notamment la série des *Lettere critiche* du doct. Giulio Ferrario sur *Prométhée* (1813), sur *Mirra*, *Dedalo ed Otello* (1818), sur la *Vestale* (1818) et la critique des *Titans* par Angelo Petracchi. Je possède un recueil factice de ces rares brochures que Ritorni cite partiellement.

(2) Lettre à De Marest du 24 octobre 1818.

(3) Lettre du 3 septembre 1818 à de Marest.

se doute pas où vous êtes ! » Mais en quoi consiste cet art, il ne tente pas même de l'expliquer. Si Stendhal jugeait impossible de décrire avec exactitude les merveilles chorégraphiques dont il était le spectateur assidu, il peut sembler présomptueux de tenter l'entreprise maintenant que s'est éteint jusqu'au souvenir de ces drames dansés ; nous allons toutefois nous y efforcer, heureux si, avec l'aide des documents iconographiques, des relations contemporaines, des scénarios et de la musique nous pouvons donner une très légère idée des ballets inventés par cet homme de génie.



Salvatore Viganò naquit à Naples le 25 mars 1769 au hasard d'une tournée qui avait conduit ses parents en cette ville (1). Son père, Onorato Viganò, était l'un des meilleurs maîtres de ballets de ce temps. Protégé par l'impératrice Marie-Thérèse, il avait remporté à Vienne et dans toute l'Italie d'éclatants succès.

La danse était la profession héréditaire de la famille Viganò. Les frères d'Onorato étaient comme lui danseurs et chorégraphes. Sa femme, sœur du célèbre compositeur Boccherini, était elle aussi une fameuse ballerine. Leurs enfants suivirent l'exemple paternel.

Salvatore reçut une éducation toute professionnelle. On pourrait s'en étonner à constater la vaste culture, presque l'érudition dont témoignent ses œuvres. Sans doute l'intuition et une prodigieuse mémoire, jointes à d'intelligentes lectures, lui permirent-ils de suppléer, comme ce fut le cas pour Beethoven, aux lacunes de son instruction. Monti regrettait qu'il ne se fût adonné à la poésie assurant qu'il y avait chez lui l'étoffe d'un nouvel Arioste. Il est incontestable que Viganò sut unir l'imagination d'un poète à la vision d'un peintre et à la sensibilité d'un musicien.

Viganò fit de la musique une étude particulière comme s'il avait eu

(1) Pour la biographie de Viganò, comme pour tous les renseignements concernant son œuvre, je suis, à moins d'indications contraires, le livre de Carlo Ritorni, véritable monument élevé à la gloire du grand chorégraphe. *Commentarii della vita e delle opere core drammatiche di Salvatore Viganò e della coregrafia e de corepei scritti da Carlo Ritorni Reggiano*. Milano, 1838, in-8°.

---

l'intention de se consacrer à la composition. Son oncle Boccherini lui donna sans doute sinon des leçons, du moins des conseils. A dix-sept ans, il composa la partition d'un bref *opera buffa* ou plus exactement d'un *intermezzo* qui fut représenté à Rome. Nous aurons à revenir sur le talent de musicien de Viganò. Son esthétique, nous le verrons, va être essentiellement fondée sur l'intime liaison du geste et du rythme.

Après avoir débuté à Rome comme danseur, Salvatore partit avec son oncle Giovanni Viganò pour l'Espagne afin de prendre part aux fêtes du couronnement du roi Charles IV. A Madrid, il s'éprit d'une jeune danseuse espagnole d'une beauté surprenante, Maria Medina, et l'épousa. Salvatore fit la connaissance, à Madrid, du célèbre danseur et maître de ballets Dauberval. Celui-ci, frappé du talent du jeune homme, lui proposa de l'emmener en Angleterre et de l'initier aux secrets de la danse théâtrale française.

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la danse française jouissait d'un prestige universel. De Moscou à Naples, de Londres à Vienne, le ballet français triomphait. Partout appelés, partout fêtés, les danseurs de l'Académie royale de Musique faisaient les beaux jours des cours étrangères. C'est en France que s'était lentement élaborée la technique de la danse théâtrale. Elle était enfin parvenue au dernier point de perfection. Camargo ou Sallé, Allard ou la Guimard, Gardel, Dauberval ou Vestris faisaient preuve de la plus étonnante virtuosité. Quand on avait admiré leurs bonds, leurs entrechats, leurs pirouettes, on trouvait que les danseurs des autres pays avaient les « jambes de plomb ».

Les Français n'avaient pas tardé à abuser de cette virtuosité. Ils se complaisaient à des exercices de souplesse, de force, d'agilité dans lesquels l'esprit n'avait pas grande part. Noverre avait tenté d'y mettre bon ordre. Il avait déclaré la guerre aux costumes et accessoires surannés. Panniers, perruques frisées, masques avaient été par lui proscrits. Au nom de l'Antiquité, il avait rappelé aux danseurs que leur art devait tendre à émouvoir non seulement les sens, mais aussi les sentiments des spectateurs, que tous leurs gestes devaient être expressifs et non pas seulement agréables à la vue. Un ballet ne devait pas consister en une succession d'entrées bril-

lantes, mais devait former une action divisée en plusieurs tableaux.

Dauberval, auquel s'était attaché le jeune Viganò, était l'un des très rares chorégraphes français qui s'efforçassent d'appliquer les théories de Noverre, théories auxquelles Noverre lui-même s'était bien rarement conformé dans la pratique. Quoique danseur prestigieux, Dauberval attachait la plus grande importance à la pantomime. « Elle exprime avec rapidité, disait-il, les mouvements de l'âme ; elle est le langage de tous les peuples, de tous les âges, de tous les temps ; elle peint encore mieux que la parole une douleur extrême ou une joie excessive. » « Il ne me suffit pas de plaire aux yeux, proclamait-il, je veux intéresser le cœur (1). » Les danses de Dauberval avaient toujours un caractère expressif. On citait en exemple le pas de deux qu'il avait composé pour le ballet de *Silvia* et en lequel un faune et une nymphe mimaient en dansant toute une intrigue amoureuse. Viganò recueillit donc de la bouche de Dauberval la pure tradition de Noverre, fait très important car nous le verrons par la suite tirer les dernières conséquences des principes du grand réformateur. En 1790, Viganò regagna l'Italie et fit paraître aux yeux des Vénitiens sur la scène du San Samuele dont son père était l'impresario, toutes les grâces de la technique française. L'année suivante, il composait pour ce théâtre son premier ballet *Raoul*, tiré d'une comédie de Manuel et peut-être imité d'un ballet de Dauberval. En 1792, il affirmait d'ailleurs son admiration pour son maître en mettant à la scène à la Fenice *La Fille mal gardée* du chorégraphe français.

En 1793, il partait pour Vienne avec sa femme. La belle Maria Medina enchantait les Autrichiens. Viganò la faisait danser presque nue, sous des voiles légers, qui moulaient son corps admirable. Sa danse très voluptueuse consistait, au témoignage d'un contemporain, en une succession d'attitudes empruntées aux statues, bas-reliefs et fresques antiques (2).

La séduisante Espagnole fit une vive impression sur l'empereur.

(1) Cité par Blasis dans son *Traité*. (Milan, 1820, pp. 10 et 39.)

(2) *Lettera politiche dell' Abate Casti...* publ. par Em. Greppi dans les *Miscellanea di Storia italiana edita per cura della Regia Deputazione di Storia patria*. Turin, 1883, tome XXI, pp. 158 et suiv. — Cet intéressant document relatif à Viganò m'a été signalé par mon savant collègue et ami Giorgio Barini qui connaît mieux que personne les choses de théâtre et de musique du début du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'impératrice en fut jalouse et les courtisans avisés cessèrent de fréquenter le théâtre, mais la foule continua à s'y étouffer.

Les danseurs faisaient fureur. Le jeune Beethoven composait sur un thème des *Nozze disturbate* un menuet « à la Viganò » (1) et les élégantes Viennoises voyant la taille de Maria Medina épaissie par une grosse



s'empressaient à porter de singulières tournures dénommées : « ventres à la Viganò »... Il n'y avait coiffure, chaussure ou contredanse nouvelle qui ne fût elle aussi « à la Viganò ».

Le premier ministre Schloisznigg protégeait le couple et l'avait fait engager pour deux ans de suite ; la souveraine se mit en tête qu'il souhaitait voir Maria Medina devenir la favorite de François II afin de gouverner à sa guise. Elle multiplia les intrigues et le ministre fut disgracié (2).

Viganò toutefois demeura à Vienne jusqu'à l'expiration de son contrat et y fit représenter *Richard Cœur de Lion* dont le scénario était tiré de l'opéra comique de Sedaine

et Grétry. Les Viennois applaudirent un défilé si bien réglé sur la musique que les fers des chevaux retombaient en cadence sur le sol. On admira la pantomime de Marguerite angoissée par un rêve et la scène en laquelle des gardes accouraient de toutes parts, la nuit, avec leurs lanternes formant des groupes pittoresques.

De 1795 à 1798, le couple Viganò parcourt l'Europe centrale. On l'applaudit à Prague, à Dresde, à Berlin, à Hambourg. Il regagne ensuite

(1) Prod'homme : *La jeunesse de Beethoven*. Paris, Payot, 1921, in-4°, p. 191.

(2) Cf. la lettre de l'abbé Casti du 17 juin 1793 (*op. cit.*).



l'Italie, puis de nouveau se rend à Vienne et s'y fixe jusqu'en 1803. C'est alors que Viganò fait représenter *Les Hommes de Prométhée*, médiocre ballet où l'on reconnaît la première idée de son célèbre drame chorégraphique *Prométhée* et dont le meilleur titre de gloire est d'avoir valu à Beethoven la commande d'une partition. A Vienne il compose également *I giochi Istmici*, *Il Noce di Benevento* et plusieurs autres ballets.

Jusqu'à-là rien de très nouveau n'apparaît dans les créations de Viganò. Ce sont des ballets allégoriques ou mythologiques à la mode française. L'action en est toujours dansée à la différence des ballets historiques alors en vogue dans lesquels la pantomime était « marchée » et non exécutée en cadence. Le génie de Viganò éclate pourtant déjà aux yeux des contemporains qui admirent la parfaite mise au point, la réalisation minutieuse des détails, l'art incomparable des groupements et des mouvements de masses. Carpani qui, dans une lettre du 12 décembre 1804, se plaint de l'obscurité excessive des allégories imaginées par Viganò, parle de lui comme d'un homme de génie (1).

C'est en 1804 que Viganò fit ses débuts à Milan. Dans *Coriolan*, il sacrifia dans une large mesure la danse proprement dite à la pantomime. La harangue muette de Coriolan fut entendue de tous les spectateurs et de ceux-là mêmes qui ne suivaient pas l'action sur le libretto, sans lequel il eût été impossible de rien comprendre aux ballets historiques des Clerico, des Onorato Viganò, des Angiolini, des Domenico Rossi et des autres chorégraphes italiens de ce temps.

Au cours des années suivantes, Viganò fit représenter *Gli Spagnuoli all' isola Cristina* dont le tableau de la rébellion demeura longtemps célèbre, *Sammete e Tamiri*, enfin à Padoue en 1809 *Ippotoo* et à Venise *I Strelitzi*. Durant toute cette période de son existence, Viganò travaille difficilement, passe des mois à réfléchir, à méditer sur son art. Avec les *Strelitz*, il va s'engager dans une nouvelle voie.

Jusqu'à-là, il s'est contenté de concilier de son mieux et parfois fort heureusement l'action pantomime chère aux Italiens et la chorégraphie

(1) *Rossiniane*, 1824, pp. 35, 46 et suiv. Ces lettres sont datées de 1804.

française telle qu'il la tient de Dauberval. Il se rend compte maintenant qu'il est vain de mimer une tragédie au lieu de la déclamer, que le ballet a mieux à faire que d'imiter le théâtre parlé, qu'il a ses moyens d'expression, ses lois propres et qu'il doit toujours reposer sur la danse. Viganò appelle ainsi non pas la technique savante du ballet français avec ses exercices de virtuosité, mais une gesticulation expressive, rigoureusement rythmée et réglée par la musique. Il ne pourra d'un seul coup s'affranchir du *ballabile*, de l'épisode de danse, de l'inévitable pas de deux ou du solo auquel les spectateurs sont habitués et qu'exigent les directeurs de théâtre, mais il va en réduire l'importance et justifiera son intervention dans le ballet par les nécessités de l'action en attendant de le pouvoir supprimer.

Dans les *Strelitz*, il commence à mettre en pratique ses idées sur la chorégraphie dramatique. L'acte de la conjuration des *Strelitz* dans leur caserne est pour lui l'occasion de groupements pittoresques et d'évolutions d'une merveilleuse nouveauté. Une magnifique gravure du scénographe Sanquirico nous en a laissé un vivant témoignage (1). On pourrait s'imaginer reconnaître en ces gestes soumis à l'impérieuse nécessité du rythme, la trace des recherches d'un Nijinsky ou des théories les plus récentes d'un Jaques-Dalcroze.



A partir de 1812, Salvatore Viganò se fixe à Milan. C'est pour la vaste scène de la Scala sur laquelle peut manœuvrer à l'aise une armée de danseurs et de figurants, c'est pour ce théâtre dont le décorateur Sanquirico est un homme de génie, qu'il va écrire ses chefs-d'œuvre.

A cette date, il ne connaît plus les préoccupations matérielles. Son père Onorato, qu'il avait à sa charge, vient de mourir. Il a hérité par testament de toute la fortune d'une riche admiratrice. Les impresarios mila-

(1) Nous la reproduisons en hors-texte d'après une planche en couleur d'un précieux recueil de scénographies de Sanquirico faisant partie de la collection de M. Auguste Rondel, auquel nous adressons ici nos bien vifs remerciements pour l'extrême complaisance avec laquelle il a guidé et aidé nos recherches scénographiques.

nais le paient fort cher. Il peut donc travailler en paix. Il aurait toutes les raisons du monde d'être parfaitement heureux si les infidélités d'une épouse trop belle et volage ne lui causaient un profond chagrin.

Viganò a renoncé à danser lui-même, il se consacre à la chorégraphie et travaille méthodiquement, sans hâte, à la réalisation de ses idées. Les criailleries des impresarios le laissent de glace. Il fait répéter un ballet des mois entiers. Tant pis si la première représentation annoncée pour le printemps ne peut se donner qu'à l'automne. Souvent, au milieu d'une répétition, une idée lui vient. Il arrête tout et les artistes attendent des heures entières que le maestro leur indique le jeu de scène à exécuter. Stendhal nous le montre « environné de quatre-vingts danseurs sur la scène de la Scala, ayant à ses pieds un orchestre de dix musiciens », composant et faisant « impitoyablement » recommencer, toute une matinée, dix mesures de son ballet qui lui semblent laisser à désirer (1).

Parfois les directeurs exaspérés menacent de le faire mettre en prison pour non exécution de ses contrats, mais *il lento e freddo Viganò* ne s'alarme pas pour si peu. Il suit son idée. Parfois il se trompe, mais, dit Stendhal, « l'exécration de ce grand homme est meilleur que l'excellent des autres (2). »

Avant Viganò on ignorait l'art des groupements variés. Aussi bien en France qu'en Italie, les coryphées exécutaient des pantomimes expressives, mais les danseurs et les figurants se bornaient à accomplir tous en même temps les mêmes gestes. Tout au plus arrivait-il que le corps de ballet fût divisé en plusieurs troupes exécutant chacune un mouvement différent. Avec Viganò, chaque danseur conserve son individualité dans l'ensemble. On s'imagine quel travail devait être pour le chorégraphe la mise au point de scènes comme la réception d'Othello par le Sénat de Venise en laquelle chaque personnage devait agir pour son compte tout en formant avec les autres des groupes expressifs et harmonieux. La difficulté augmentait encore du fait qu'il ne s'agissait pas de composer

(1) *Rome, Naples et Florence*, I, 395. Une curieuse lettre de Viganò à la Directrice du théâtre Royal à Vienne du 30 décembre 1806, nous montre quel soin il apportait aux répétitions. Il s'oppose absolument à ce que la troupe répète en même temps un ballet de Taglioni, elle doit s'occuper exclusivement de ma venue. — Cette lettre fait partie de notre collection

(2) Lettre à de Marest du 22 décembre 1820.

des tableaux vivants, mais des tableaux d'une continuelle mobilité puisque tous les personnages devaient agir en conformant leurs gestes aux injonctions du rythme musical.

Ces gestes dont Stendhal vante la vérité, le naturel, nous apparaissent sur les estampes, curieusement stylisés. Viganò est bien de son temps. L'Antiquité le hante. Ses personnages, qu'ils portent la tunique fourrée des Strelitz, la toge romaine ou l'ample robe des sénateurs vénitiens, gardent des attitudes semblables à celles des dieux et des héros sculptés au flanc des vases ou des sarcophages grecs. Il y a transposition de la nature plutôt qu'imitation servile et c'est bien en cela que consiste l'Art.

Pour accomplir une pareille tâche il fallait une prodigieuse imagination servie par un sens rare de la composition picturale et de la musique. Stendhal nous affirme qu'il avait ces trois dons : « C'est une imagination dans le genre de Shakespeare ; il y a du génie du peintre, il y a du génie musical dans cette tête (1). »



Il faudrait un gros ouvrage et il serait bien à souhaiter que quelqu'un l'écrivît un jour, pour étudier dans leurs détails les ballets de Viganò au moyen des scénarios, des relations contemporaines, des estampes, de la musique, enfin surtout du livre précieux de Carlo Ritorni. Nous nous contenterons de décrire quelques ballets de la période milanaise, de ceux dont il est le plus souvent question dans les mémoires du temps et en particulier dans les livres et les lettres de Stendhal.

Le premier ballet en lequel Viganò semble avoir donné sa mesure fut *Prométhée* représenté au printemps de l'année 1813. Abandonnant les sujets historiques et les fables mythologiques à intrigues amoureuses, Viganò reprenait le vieux mythe pour peindre sur la scène l'humanité primitive et les origines de la civilisation. Le premier tableau apparaissait d'une originalité puissante et contrastait avec les scènes habituelles de ballet

(1) *Rome, Naples et Florence*, I, 395.



L'ES STRELITZ (1812)



Les Jardins de Mimos (Drouot 1878)



"L'Age d'Or" (Le tableau des Tribus - 1878)



Les Bains de Memphis - PAVINI - 1817)



illustrant les amours d'un dieu et d'une mortelle parmi des bosquets et des portiques enguirlandés. On découvrait une lande inculte, couverte de roches. Des êtres à face humaine, mais qu'on pouvait difficilement reconnaître pour des hommes, gisaient çà et là en des attitudes qui trahissaient leur stupidité bestiale ou bien erraient sur la scène en paraissant s'ignorer les uns les autres. Dans le fond, sur une colline, on apercevait Prométhée au milieu du chœur des Muses et des Arts. On assistait ensuite aux efforts stériles du Titan pour instruire les hommes dans l'art de construire des habitations et de cultiver la terre. Une pomme donnée par lui était l'occasion d'une rixe que nous décrit minutieusement Carlo Ritorni : « La pomme passe de main en main, toujours saisie par le plus fort. On pouvait voir comme en une école de nu, les mille attitudes diverses de ces sauvages athlètes, des raccourcis, des enlacements, des contrastes plus nombreux que n'en saurait rendre l'art du meilleur peintre. A chaque mesure, le tableau changeait et les mêmes éléments concouraient à composer un tableau entièrement nouveau (1). » Viganò mettait en pratique les idées de Noverre sur le réalisme de la mise en scène et de la mimique, idées que le réformateur lui-même n'avait jamais intégralement appliquées. Ce n'étaient pas des hommes furieux que montrait Viganò, mais de véritables bêtes féroces, combattant avec leurs ongles et leurs dents, s'acharnant sur les plus faibles, les femmes, les enfants. A la fin, l'un d'eux, se servant d'un tronc comme d'une massue, assommait ceux qui semblaient devoir ravir la pomme. Ce tableau, qui était réglé sur quarante mesures de musique, produisait, dit Ritorni, une impression profonde.

Le deuxième tableau se déroulait à travers les vastes étendues des cieux. Prométhée et Minerve passaient sur un char au milieu des constellations au son de la musique écrite par Haydn pour peindre « la Création du monde ». Prométhée ayant allumé un brandon au char du soleil retombait sur la terre et au troisième acte, en faisait présent aux hommes. Des étincelles du feu naissaient de petits amours qui en un instant jaillis-

(1) Fokine a réalisé un tableau chorégraphique du même genre dans l'admirable scène des pirates frappés de terreur panique dans le ballet de *Daphnis et Chloé* (musique de Maurice Ravel). La pantomime de cette scène est rythmée musicalement.

saient de partout et semblaient comme des oiseaux peupler les branches des arbres. Ils en descendaient sur un air mélodieux et poursuivaient les hommes. Ceux-ci commençaient à prendre conscience de la beauté de la nature et de leur misérable situation. L'amour et la gratitude pour la première fois pénétraient en leur âme, ils s'empressaient autour du Titan libérateur. Cette libre interprétation du mythe antique était intéressante. Les trois actes suivants étaient moins réussis et d'un sens allégorique assez obscur. Viganò disait n'avoir pas voulu composer un drame régulier, mais six vastes tableaux. « Sans doute, écrit Stendhal, il y a des parties absurdes dans *Prométhée*, mais au bout de dix ans, le souvenir en est aussi frais que le premier jour et l'on s'étonne encore (1). »

Au point de vue chorégraphique, le principal intérêt de *Prométhée* consistait dans la parfaite mise au point des mouvements de foule, des évolutions cadencées des divers groupes. C'était là le secret de Viganò, secret qu'au témoignage des contemporains il emporta dans sa tombe.

*Otello* offre un autre type de ballet dramatique. Il commençait par une fête, idée originale dont Stendhal a célébré la hardiesse en une page souvent citée (2). On assistait au triomphe d'Othello vainqueur, à sa réception solennelle par le Sénat de Venise et aux réjouissances populaires, excellent prétexte pour faire danser la *forlana*, mais ensuite toute l'action se concentrait entre Othello, Desdémone et Iago, avec l'intervention de rares personnages épisodiques. Depuis que le cinématographe nous a révélé la possibilité d'actions muettes d'un effet terrifiant et non moins expressives, d'une psychologie non moins délicate que les drames récités, nous imaginons assez bien ce que pouvait être la mort de Desdémone, mimée par des artistes de génie comme la Pallerini et Molinari. Est-ce à dire que le principal mérite en revenait aux interprètes? Nullement, car il ne s'agissait pas ici de jeux de scène laissés à l'initiative des acteurs. Tous les gestes, tous les mouvements étaient réglés par Viganò et devaient s'exécuter sinon en cadence, du moins sur un rythme déterminé.

*Mirra* qui précéda *Otello*, est tirée de la tragédie d'Alfieri. Il y a beaucoup

(1) *Rome, Naples et Florence*, I, 395.

(2) *Vie de Rossini*, 1824, p. 284.

de danses dans ce drame chorégraphique, mais toujours justifiées par l'action : Danses d'esclaves pour distraire Mirra de sa tristesse, danses sacrées dans le temple. Rompant avec l'usage traditionnel, Viganò ne craignit pas de faire évoluer le corps de ballet face à la statue du Dieu placée sur le côté du théâtre en sorte que les danseurs se présentaient de flanc aux regards des spectateurs. L'intrigue passionnée bouleversa tous les assistants. « Alfieri dans *Mirra*, écrit Ferrario, Shakespeare dans *Othello* ne pourraient jamais, par le secours de leurs vers sublimes et de leurs dialogues, faire verser tant de larmes ni remplir les cœurs d'autant d'horreur et d'épouvante que ne l'a fait ce grand chorégraphe avec ces inimitables ballets (1). »

Le succès de *Dédale* s'explique moins aisément. L'action en est obscure, mais quelques scènes d'un effet grandiose suffirent à assurer un triomphe à Viganò. Ce ballet lui avait coûté des peines infinies. Stendhal écrivait à de Marest le 5 janvier 1818 : « On a été sur le point de mettre en prison Viganò. Cet homme de génie ne sait pas composer sur le papier. Il a commencé *Dédale et Icare* le 4 août et l'a fini le 25 décembre, en faisant répéter de dix heures du matin à quatre heures après minuit. »

On admira beaucoup, au 2<sup>e</sup> acte, l'atelier de Dédale. De jeunes sculpteurs y travaillaient en cadence à dégrossir des blocs de marbre tandis que l'enfant Icare se jouait parmi les œuvres ébauchées. On applaudit surtout le finale de cet acte, lorsque Dédale fait traîner par ses élèves l'image monstrueuse du taureau dans les flancs de laquelle s'est cachée la reine Pasiphaé. Une belle estampe de Sanquirico nous a conservé ce tableau d'une variété et d'une ingéniosité de composition extraordinaires.

Le dernier acte qui se passait à la cour de Neptune, faisait la joie de Stendhal : « Rien moins que des poissons dansants dans un palais de madrépores et de corail ! C'est magnifique et surtout singulier, mais ne peut pas se comprendre à Paris. Cela convient à mes nerfs et m'occupe pendant huit jours (2). » Par la suite, les ballets russes nous ont montré de semblables magnificences sous-marines dans *Sadko* et nous ne trou-

(1) *Costume di tutti i popoli*, cité par Ritorni, p. 149.

(2) Lettre à De Marest du 6 janvier 1818.

vons plus si ridicule l'admiration de Stendhal pour de tels spectacles.

La *Vestale* semble bien avoir été l'œuvre la plus parfaite de Viganò. Si l'on n'y trouve pas des tableaux d'une originalité aussi frappante que dans *Prométhée* ou les *Titans*, on ne saurait assez admirer l'harmonieux équilibre entre les scènes à grande figuration est celles dont l'action se circonscrit entre quelques personnages. Le sujet en est tiré de l'opéra célèbre de Spontini sur un livret de Jouy. Dans la préface du scénario, Viganò déclare. « Chacun doit tout voir et tout comprendre, sans étude préalable et sans recourir ni à l'argument ni aux commentaires. »

On assistait, durant le premier acte, aux jeux du cirque. Sur les gradins se pressait une foule de figurants drapés dans leurs toges et leurs manteaux en des attitudes pittoresques. En perspective on voyait courir de véritables chevaux attelés à des chars. Après la course, les Vestales faisaient leur entrée sur un rythme d'une émouvante gravité, portant les couronnes destinées aux vainqueurs. Leur danse consistait « en attitudes et en poses rappelant celles des Victoires sculptées sur les Arcs de Triomphe romains. Elles semblaient se soutenir en l'air en élevant vers le ciel les couronnes. » Au cours du sacrifice solennel qui suivait, le jeune Décius, fils d'un consul, qui venait de remporter le prix de la course, croisait ses regards avec ceux de la vestale Émilie et un grand trouble les saisissait l'un et l'autre sans que les assistants, occupés à la célébration de l'holocauste, y prêtassent attention. L'acte finissait par une bacchanale sacrée exécutée par des ménades, des satyres et de jeunes bacchantes. Viganò y faisait un heureux mélange des ressources de la danse moderne et des attitudes révélées par l'art de l'Antiquité. Malgré sa complexité, sa variété infinie, ce premier acte se déroulait pour la joie des yeux. La critique n'y trouva à reprendre qu'un seul détail : Un fils de consul comme Décius ne pouvait vraisemblablement prendre part à une course de chars.

Au second acte, Décius, en proie à l'amour, regarde sans plaisir au cours du festin que lui offre son ami Murena, les danses de deux esclaves grecs. Viganò avait ici introduit le *pas de deux* exigé des amateurs milanais, concession malheureuse au goût du public, car cet intermède de danse classique venait rompre l'harmonie de ce drame chorégraphique entière-

ment construit sur l'emploi de la pantomime rythmée. Après le départ des convives, Décius expose à Murena son dessein de pénétrer dans le couvent des Vestales pour parvenir jusqu'à celle qu'il aime. Il décide non sans peine Murena à l'accompagner dans sa folle entreprise. Les critiques milanais blâmèrent fort Viganò d'avoir donné ce spectacle immoral d'un ami entraînant au mal son ami.

Le troisième acte se passe à l'intérieur du temple de Vesta. C'est la nuit. Emilia garde le feu sacré. « Comment donner une idée, s'écrie Carlo Ritorni, du jeu de la Pallerini, dont le physique et les traits répondaient si exactement aux intentions du Maître voulant peindre une terreur tragique par des images toutes grecques et romaines. Elle se tient appuyée à l'autel, absorbée dans sa rêverie. Elle remue et entretient le foyer. Elle s'en écarte un peu et, réfléchissant à ce qui se passe en elle, semble écouter la voix de sa passion naissante. Elle veut d'abord en triompher en faisant appel à la raison. Elle pense à son caractère sacré, à son devoir, à la religion. A la fin elle croit plus efficace de recourir à la déesse et la supplie de la délivrer de cet amour coupable... Tandis qu'elle descend les marches de l'autel sur lesquelles elle a prié, une vision lui représente les traits de Décius. Elle veut chasser cette image, mais inutilement. Elle baisse les regards vers le sol et s'absorbe dans une prière. Quand elle les relève, la vision est toujours là. Elle ne peut résister et lui tend les bras, mais aussitôt elle recule épouvantée. Elle fuit vers l'autel, en proie au remords. Elle prie, mais en vain, on sent qu'elle souhaite de tout son être le retour de l'image enfin évanouie. A ce moment paraît Décius, accompagné de Murena. »

Il serait fastidieux de suivre Ritorni dans sa minutieuse description du jeu des deux acteurs en cette scène de séduction qui mettait Stendhal dans un état difficile à décrire (1). Après une longue résistance, la Vestale succombe et Décius l'emporte dans ses bras. A cet instant, le feu sacré s'éteint et la scène se trouve plongée dans l'obscurité. Emilia échappe à son amant et vient s'abattre évanouie au pied de l'autel. Décius en fuyant

(1) Voir la lettre du 3 septembre 1818 à De Mareste.

heurte une colonne. Au bruit, les vestales accourent et se désespèrent de la flamme morte. Scène de désordre et d'épouvante dans les ténèbres qu'éclaire seulement la lueur fugitive des lanternes agitées par les vestales dans leur course. Emilia est emmenée prisonnière.

Au 4<sup>e</sup> acte, le jugement de la Vestale coupable et au 5<sup>e</sup> son supplice étaient l'occasion de tableaux d'une grandeur tragique. Ainsi finissait ce drame chorégraphique que Stendhal proclamait « aussi fort que le plus atroce de Shakespeare ».

Nous avons insisté sur la pantomime des premiers actes afin de montrer en quoi consistait l'action dans les ballets de Viganò. En somme pas de gestes conventionnels comme on les enseignait dans les écoles d'opéras, mais des gestes naturels, émouvants, expressifs sans doute un peu stylisés et se rapprochant des attitudes familières à la statuaire antique. Les acteurs de Viganò faisaient aussi grand usage de jeux de physionomie. Les descriptions contemporaines signalent à tout moment que l'héroïne « change de visage », pâlit ou rougit ou que son regard exprime la terreur ou l'amour. Mieux que l'actuelle pantomime de l'Opéra un film dramatique « tourné » par des maîtres de l'art cinématographique peut donner une idée de ces longues actions muettes, mais on ne doit pas oublier que dans les ballets de Viganò tous les mouvements s'effectuaient sur un rythme déterminé par la musique.

Inutile d'insister sur les autres ballets de Viganò, malgré les beautés que renfermaient des spectacles comme *Psammi* ou *La Spada di Kenneth* (1), mieux vaut s'arrêter sur celui qui fut de tous le plus célèbre et le plus critiqué : *I Titani*.

Les *Titans* furent la dernière grande composition de Viganò. Il inventera encore une *Jeanne d'Arc* et une *Didon*, mais ces œuvres inégales ou incomplètes ne peuvent donner une idée juste de son génie chorégraphique. Il nous apparaît au contraire dans cette œuvre grandiose avec l'ensemble de ses qualités et de ses défauts caractéristiques, son imagination romantique, sa vision toute picturale, son entente des grandes scènes à nom-

(1) Stendhal aimait ce ballet qu'il disait être « une fête pour l'imagination ». Cf. lettre du 21 mars 1818.

breuse figuration. Dans les *Titans* il ne fait plus aucune concession au goût du public. Il supprime *ballabile* et *pas de deux* traditionnels. Toute l'action consiste en une pantomime rythmée.

Les *Titans* furent représentés pour la première fois à la Scala le 9 octobre 1819. L'attente était grande et l'on était accouru de toutes les villes d'Italie pour assister à ce spectacle dont on contait à l'avance merveille. Nous savons par un témoin oculaire que la toile s'était à peine levée qu'un cri unanime d'enthousiasme saluait Viganò. « C'est en vérité un très beau tableau de l'Albane que nous avons devant les yeux : la céleste peinture de l'âge d'or. Des enfants, des petites filles, des adolescents formant des groupes harmonieux, s'amuse avec de pacifiques animaux, cueillent des fleurs et des fruits, jouent, folâtraient et s'ébattaient, représentant au naturel tout ce que l'esprit peut concevoir de plus séduisant pour la peinture d'un âge si heureux (1). » Une brève action trouvait place dans ce long tableau dont la composition variait à tout moment. Thia, de la race des Titans, faisait part à son mari Hypérion de son intention d'aller visiter ses frères précipités dans le Tartare par Jupiter.

Au 2<sup>e</sup> acte, on distinguait dans les ténèbres les formes monstrueuses des Titans vaincus. Viganò s'était, disait-on, inspiré des fresques de Jules Romain au palais du T à Mantoue. Les Titans remettaient à leur sœur trois urnes de métal dont ils faisaient présent aux hommes. A son retour sur la terre, au 3<sup>e</sup> acte, Thia s'empressait d'ouvrir le premier vase. Il en sortait une épaisse vapeur qui mettait fin à l'éternel printemps. Le ciel se couvrait de nuages, les intempéries sévissaient, les arbres perdaient leurs feuilles et leurs fruits. Amour venait au secours des hommes menacés de mourir de faim et leur faisait enseigner par le dieu Pan l'art des travaux champêtres et pastoraux.

La deuxième urne, renversée par accident, provoquait un nouveau cataclysme. A l'âge d'argent succédait l'âge de bronze. Les hommes vêtus de fourrures pour se préserver du froid deviennent durs et égoïstes. Ils refusent tout secours au vieil Hypérion qui meurt dans la neige.

(1) C. Ritorni, pp. cit. 241. Voir aussi l'étude critique de Petracchi : *Il Ballo intitolato I TITANI da Tito Nani, pronipote dei Titani*. Milano, Giusti, 1818, in-8°.

Le 4<sup>e</sup> acte se passe dans les profondeurs d'une caverne. L'enfant Sélénè y ouvre par curiosité le dernier des vases qu'y a caché la prudente Thia. Elle y trouve des bracelets et s'en pare. Tout le monde l'admire, mais une femme la jalouse et prie son amant de lui donner de tels bijoux. Il cherche dans l'urne fatale et y découvre un glaive et un diadème. Il se fait craindre de tous et ne tarde pas à égorger la pauvre Sélénè pour s'emparer de ses bijoux. L'âge de fer commence. Les forts se ruent sur les faibles et les massacrent. Le vol, la violence, le despotisme se donnent libre cours. Les Titans alors surgissent des entrailles de la terre et reprennent la lutte contre les dieux. A partir de ce moment l'intrigue languit et il fallait toute la magnificence du décor du V<sup>e</sup> acte, représentant l'Empyrée, pour intéresser les spectateurs. A la fin, les Titans sont foudroyés et l'on assiste au triomphe de Jupiter.

L'idée principale des Titans : les malheurs qui découlent pour l'humanité de la possession de l'or est le sujet même de la Tétralogie de Richard Wagner et l'on peut se demander s'il n'avait pas au moins lu quelque description ou quelque scénario du ballet de Viganò lorsqu'il conçut son œuvre, si proche avec ses géants, son Walhalla, ses guerriers primitifs, de la fantasmagorie mythologique et symbolique du chorégraphe milanais.

Au témoignage des contemporains l'exécution de ce ballet fut très inégale, mais jamais Viganò ne réalisa un tableau plus idéalement beau, plus harmonieux, plus varié que celui de l'âge d'or. Quand le rideau se baissa après le premier acte, il n'y eut pas d'applaudissements mais une clameur prolongée d'admiration. Le troisième acte parut long. Le quatrième suscita de nouveau l'enthousiasme. Les dernières scènes ennuyèrent. Stendhal écrivait de Milan à de Marest le 2 novembre 1819 : « Deux grands hommes, à savoir Monti et moi sommes fous des deux premiers actes. Le premier peint l'innocence. Au quatrième les malheurs qui sortent de l'urne de fer où il y a des bracelets, une épée et un diadème (notez ce dernier mot) sont du dernier grand en fait d'art. »

Ce que pouvait être un spectacle de ce genre, nous pouvons assez bien l'imaginer d'après les descriptions et les estampes, nous qui avons vu les ballets russes et qui sommes initiés aux ressources de la comédie



muette qu'est le cinématographe. Les amis de Stendhal qui ne connaissaient d'autres ballets que ceux de Gardel ou de Duport avec leurs intrigues amoureuses convenues, simples prétextes à pas de deux, à variations, à exercices de haute virtuosité, ne se le pouvaient figurer et Beyle enrageait du scepticisme de ses correspondants.

Ce que Stendhal prisait par-dessus tout dans ces ballets de Viganò, c'était leur invention essentiellement romantique. Stendhal raffolait d'un ballet comme les *Titans* ou comme *Prométhée*, il adorait *Il Noce di Benevento* avec son mélange de surnaturel et de grotesque à la Hoffmann. « Viganò, écrit-il dans *Rome, Naples et Florence* (1), a avancé l'expression dans tous les domaines. L'instinct de son art lui a même fait découvrir le vrai génie du ballet : le romantique par excellence. Tout ce que le drame parlé peut admettre dans ce genre, Shakespeare l'a donné, mais le *Chêne de Bénévent* est une bien autre fête pour l'imagination charmée que la *Grotte d'Imogène* ou la *Forêt des Ardennes* du mélancolique Jacques. L'âme emportée par le plaisir de la nouveauté a des transports pendant cinq quarts d'heure de suite, et quoique ces transports soient impossibles à exprimer par écrit, de peur du ridicule, on s'en souvient après de longues années... Chaque imagination émue par la musique prend son vol et fait discourir à sa manière ces personnages qui ne parlent jamais. C'est ainsi que le ballet à la Viganò a une rapidité à laquelle Shakespeare lui-même ne peut atteindre. Ce genre singulier va peut-être se perdre... »



Viganò travaillait à sa *Didon* lorsqu'il mourut le 10 août 1821 d'une fluxion de poitrine. Milan lui fit des obsèques solennelles et tous les poètes d'Italie lui composèrent d'émouvantes épitaphes. Il vivait séparé de sa femme depuis de longues années ; il en avait eu plusieurs enfants, mais un seul avait survécu : Elena Viganò, chanteuse et pianiste de talent

(1) I, 393.

chez qui fréquentait assidûment Stendhal durant son séjour à Milan (1).

Au physique, Viganò était de petite taille, mais bien fait. Un visage agréable, des yeux intelligents, une grande expression de bonté et de douceur. Il semble avoir été d'une humeur égale, d'un flegme imperturbable. Sa lenteur était proverbiale non moins que sa patience. Il ne se mettait jamais en colère et aimait l'oisiveté, mais il est probable que durant ses longues siestes, son imagination ne cessait de travailler et d'enfanter de nouvelles combinaisons de mouvements, de nouvelles visions. Il passait la nuit à travailler avec sa troupe ou à causer avec des amis et ne se couchait jamais avant le jour. Il était très généreux et tenait table ouverte.



Une foule de parents, d'amis et d'amis de ses amis vivaient à ses crochets, sans qu'il s'en émût. Une humeur aussi agréable était d'autant plus surprenante qu'il était fort sourd, infirmité qui d'ordinaire aigrit les meilleurs.

Nous l'avons déjà vu au travail. Il commençait par montrer à chaque danseur séparément son rôle, puis il les faisait travailler par groupe et lorsque le moment était venu de répéter la scène entière on reconnaissait

avec surprise que tous les gestes de chaque figurant se combinaient de façon parfaite avec ceux des autres, comme en un mouvement d'horlogerie toutes les pièces exécutées séparément doivent à un moment déterminé s'ajuster exactement entre elles pour constituer le mécanisme voulu par l'ouvrier.

Viganò sut former une troupe admirable. Il fut le maître de la Pallerini en qui les contemporains ont vu le plus grand talent tragique de ce

(1) Cf. H. Prunières. *Stendhal et Rossini, Revue critique des idées et des livres*, 15 juillet 1920.

temps et qui donna d'utiles conseils à la Pasta (1). Excellente danseuse, elle fut surtout une mime incomparable (2).

Après d'elle brillèrent Nicola Molinari, Giuseppe Bocci, Luigi Costa, enfin Céleste Viganò, sœur de Salvatore qui eut un talent extraordinaire pour les rôles burlesques. La plupart de ces artistes, à l'exception de la Pallerini, ne donnèrent plus la mesure de leur talent dès que Viganò ne fut plus là pour les diriger. C'est un des phénomènes les plus curieux que présente l'histoire du théâtre que cette disparition presque immédiate de la tradition, du style de Viganò. On reprendra bien encore quelques-uns de ses ballets, on cherchera à l'imiter, mais le charme est rompu, on ne saurait monter un ballet de Viganò sans Viganò.

Nous l'avons vu, ce qui caractérisait surtout son art, c'était l'emploi d'une pantomime rythmée intermédiaire entre la mimique naturelle et la danse, quelque chose semble-t-il comme l'action dansée des *Femmes de bonne humeur* réalisée par Massine qui, lui aussi, se préoccupait de créer un ballet d'action entièrement « dansé ».

La complète soumission du geste à la musique était une autre caractéristique de l'art de Viganò. Nous avons vu que, neveu du célèbre Boccherini, Salvatore avait en sa jeunesse poussé très loin l'étude de la musique. Il excellait à choisir dans les opéras et les œuvres symphoniques des morceaux pouvant convenir aux diverses situations de ses ballets. « Souvent, écrit Stendhal, lorsqu'il ne peut pas trouver un air qui exprime ce qu'il veut dire, il le fait (3). » On trouve ainsi dans les partitions des ballets de Viganò publiées chez Ricordi, le nom de Viganò mêlé à ceux des compositeurs illustres dont il empruntait les œuvres : Mozart, Rossini, Beethoven, Spontini, Haydn, et à ceux de ses compositeurs à gages : Lichtenthal, Weigl, Umlauf, Ayblinger, Brambilla ou ce comte de Gallemberg qui fut l'époux de « l'immortelle bien-aimée » Giuletta Guicciardi.

La musique de Viganò est infiniment supérieure à celle des Ayblinger ou des Gallemberg. On y sent très fortement l'influence de l'école alle-

(1) Cf. Stendhal, *Vie de Rossini*, passim.

(2) La Pallerini était aussi cantatrice à l'occasion. Cf. D'Ortigues, *Le Balcon de l'Opéra*, 1833, p. 242.

(3) *Rome, Naples et Florence*, I, 395.

mande des Haydn et des Mozart. Une sensibilité harmonique très raffinée s'y manifeste et les idées mélodiques n'ont jamais la trivialité des airs de ballets de ses habituels fournisseurs.

Sans s'aventurer comme Stendhal à prétendre que Viganò avait le génie de la musique, on peut affirmer qu'il était admirablement doué pour cet art et que sa sensibilité rythmique le servit puissamment pour réaliser ses chefs-d'œuvre chorégraphiques (1).

On trouve dans les relations contemporaines de fréquentes allusions à la musique des ballets de Viganò et l'on vante toujours la parfaite adaptation des airs choisis aux sujets représentés. La musique tenait une grande place dans les préoccupations de Viganò. Il avait même inventé un instrument nouveau, sorte de « celesta » semble-t-il, intitulé le *clavicilindro* dont il chercha à faire usage dans les *Titans*.

Au point de vue pictural, Viganò fut admirablement secondé par Sanquirico. L'imagination du chorégraphe lui représentait les scènes d'un ballet comme une succession de fresques animées. Sanquirico entra entièrement dans ses vues et exécuta pour lui d'étonnants décors qui comptent parmi les plus beaux de l'art scénographique dans tous les temps. Ceux du ballet égyptien de *Psammi* en particulier déconcertent par leur hardiesse et leur magnificence. C'est déjà le décor synthétique traité par masse, sans petits détails inutiles, avec une liberté d'exécution vraiment géniale.

(1) On pourra juger du talent de Viganò par l'air de ballet tiré de la partition de *Dédale* que nous publions dans le supplément musical. J'ai eu la bonne fortune de retrouver à un étalage, dans une rue de Rome, la musique de plusieurs ballets de Viganò que l'on croyait perdue. Voici les titres des partitions de ma collection: *OTELLO* | *Gran Ballo Tragico* | *Inventato e posto sulle scene del Teatro alla Scala* | *dal Sig. Salvatore Viganò* | *Musica di diversi rinomati autori* | *Ridotto per cembalo solo* | *Dedicato dall'Editore—Alla Nobile Sig. Contessa* | *Madalena Piazzoni Gropo* | *nata Marchesa Estense Salvatico* | *Milano, Presso Gio. Ricordi...* Prezzo 4. 50 con programmà (41 p.).

*DEDALO* | *Gran Ballo* | *inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala dal Sig. Salvatore Viganò...* (51 p.).

*LA SPADA DI KENNETH* | *Gran Ballo Eroico* | *composto e diretto al R. Teatro alla Scala* | *dal Coreografo Signore Salvatore Viganò...* (25 p.).

*BIANCA O SIA IL PERDÓNO PER SORPRESA* | *Ballo* | *inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala* | *del Sign. Salvatore Viganò* | *Musica espressamente composta dal sig. Gio. Gasparo Ayblinger...* (41 p.).

*LA VESTALE* *Gran Ballo Tragico, inventato e posto sulle scene del R. Teatro alla Scala* | *dal Sign. Salvatore Viganò...* (47 p.).



On ne saurait douter que le ballet de Viganò ne fût un merveilleux spectacle et d'une originalité telle que, lui mort, personne ne réussit à produire en ce genre rien qui en approchât. Gioja, presque contemporain de Viganò et qui l'avait imité avec intelligence et adresse, réussit à donner encore quelques ballets brillants, mais auxquels il manquait ce je ne sais quoi qui faisait des drames chorégraphiques de Viganò des œuvres d'art au même titre qu'une tragédie de Racine ou un tableau du Poussin. Henry tenta de conserver la tradition du ballet « à la Viganò ». Il fit représenter dans toute l'Italie et à l'étranger, en France notamment, des ballets pantomimes inspirés de l'esthétique de son maître, mais ses productions ne dépassèrent pas les limites d'une honnête médiocrité.

Les contemporains constatèrent la décadence foudroyante d'un genre dramatique auquel ils devaient de profondes émotions artistiques. Ce n'est pas à dire que tous aient admiré sans réserve le ballet de Viganò. Sans même tenir compte des critiques absurdes qui lui furent prodiguées au sujet de ses anachronismes ou des libertés qu'il prenait avec les vieilles légendes, il y eut en Italie tout un parti pour se plaindre de voir sacrifier l'art de la danse, la merveilleuse technique française à laquelle les connaisseurs trouvaient tant de charme, à un idéal exclusif d'expression dramatique. Un soir, Rossini fit voir à Stendhal « un défaut chez Viganò : Trop de pantomime, pas assez de danse » (1). Beaucoup étaient de cet avis qui préféraient les grâces de la danse française aux tragédies muettes du grand chorégraphe. Et il faut bien le dire, les uns et les autres avaient raison. Leur seul tort était de vouloir comparer deux formes d'art aussi différentes. On ne peut mettre en parallèle Watteau et Michel-Ange Rameau et Beethoven. De nos jours, à propos des ballets russes, la querelle s'est ranimée. Partisans du ballet traditionnel et partisans de la danse d'action ont échangé les meilleurs arguments du monde, sans réussir

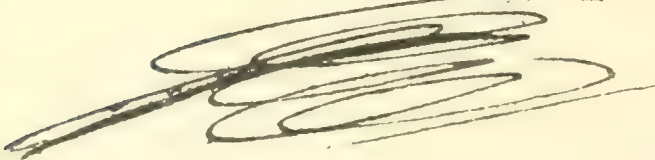
(1) Note de Stendhal citée par Blanchard de Forges, *Correspondant*, 1909, p. 1098.

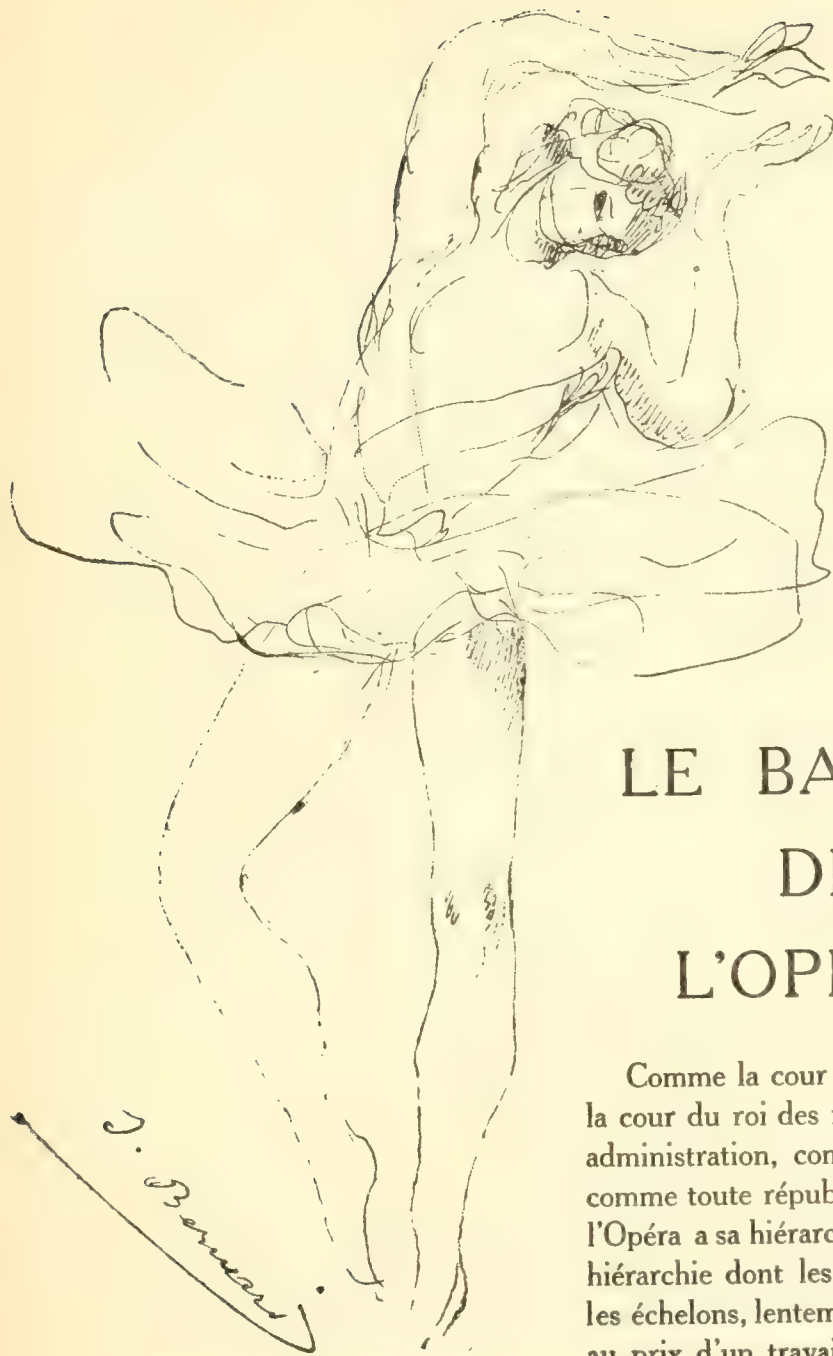
à se convertir aux idées les uns des autres. En réalité, il y a parfaitement place pour ces deux genres chorégraphiques. Le ballet d'action a d'ailleurs le plus grand besoin d'interprètes rompus à la pratique de la danse classique. Les meilleurs pantomimes sont en général les meilleurs danseurs. Fokine a ressuscité le ballet d'action, mais sa pantomime n'est pas toujours cadencée, rythmée rigoureusement. Massine a repris très inconsciemment la voie où, le premier, s'était engagé Viganò et nous a donné quelques charmantes comédies muettes, mais il lui manque le don suprême du chorégraphe milanais : l'art de disposer et faire mouvoir les masses. Un grand chorégraphe moderne aurait intérêt à étudier de très près les ballets de Viganò. Il y a beaucoup à faire dans cet ordre d'idées. Les recherches d'un Jaques-Dalcroze, les trouvailles instinctives d'une Isadora Duncan, les réalisations des Fokine, des Nijinsky, des Massine présagent l'avènement d'une danse théâtrale nouvelle qui sera à la danse classique ce que le récit continu de Debussy est à la mélodie de Gounod. L'union parfaite de la pantomime et de la danse en une action dramatique, rythmée par la musique, est ce vers quoi tendent plus ou moins consciemment tous les chorégraphes modernes. C'est cette union qu'avait su réaliser il y a plus d'un siècle Salvatore Viganò.

HENRY PRUNIÈRES.

*Deo in obliquo e scritto*

*Salvatore Viganò*





## LE BALLET DE L'OPÉRA

Comme la cour des rois, comme la cour du roi des rois, comme toute administration, comme tout empire, comme toute république, le ballet de l'Opéra a sa hiérarchie, son étiquette, hiérarchie dont les sujets gravissent les échelons, lentement, péniblement, au prix d'un travail forcené. Avant

d'esquisser une psychologie sommaire de la danseuse, de dire quelle hantise exercent sur elle les sept péchés capitaux, les vertus théologiques, les défauts et qualités d'ordre secondaire, l'opinion des poètes et des mondains, des initiés et des ignorants, il faut expliquer en quelques lignes l'organisation du corps de ballet. Je le ferai en me reportant à l'époque où je fréquentais beaucoup l'Opéra, entre 1890 et 1905 ; d'ailleurs le nombre des danseuses n'a guère changé, et quant aux étoiles de mon temps, Maury et Subra, elles ont été remplacées par Carlotta Zambelli et Aïda Boni qui, depuis assez longtemps déjà, battent le record du talent.

Il comprenait alors :

1<sup>o</sup> Une, deux, trois étoiles. Quelles délices lorsque Maury exécutait le pas des Sabots dans *la Korrigane*, ses variations dans le *Cid*, lorsque Subra jouait, mimait, dansait le personnage de Coppélia, ébauchant d'abord des pas raides, timides de poupée, puis peu à peu entrant à pleines voiles dans la vie et l'art le plus raffiné, le plus enveloppant ! Nous nous demandions comment on pourrait les remplacer ; nous doutions que cela fût possible. L'histoire est là pour démontrer, qu'en chorégraphie comme dans toutes les variétés de l'art, de la science, personne n'est indispensable ni irremplaçable. D'autres aussi furent, sont dignes d'inspirer le compliment-dédicace de Victor Hugo à Taglioni : *A vos pieds, à vos ailes !* Dignes des vers de Voltaire au temps de la rivalité entre Camargo et Sallé :

*Ah ! Camargo, que vous êtes brillante !  
 Mais que Sablé, grands dieux, est ravissante !  
 Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux !  
 Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle !  
 Les Nymphes sautent comme vous,  
 Mais les Grâces dansent comme elle.*

Les étoiles touchent de 25.000 à 40.000 francs ; Maury en avait 40.000.

2<sup>o</sup> Dix premiers sujets, à la tête desquels brillaient, — toujours vers 1900, — Hirsch, Lobstein, Sandrini et Piodi. En 1913 : Brune, Georgette Couat, Marthe Urban, Jeanne Schwarz et Jeanne Barbier.







Les Coulisses de l'Opera

JOUY, GAY & C<sup>o</sup>

Comme Marguerite de Navarre, la danseuse aime mieux les poulets en papier que les poulets en fricassée ; il s'agit ici des poulets aux armes de la Banque de France ; mais, quand elle est intelligente, elle ne dédaigne pas non plus les poulets poétiques, sachant fort bien qu'ils deviennent de la copie dans les livres, les journaux, et qu'ainsi ils font l'opinion publique ; et cette opinion publique, c'est la gloire, la gloriole avec leurs précieux accessoires. Les bravos des spectateurs, des journalistes et des rimeurs déterminent les gros engagements, les cachets opulents en ville, les tournées triomphales aux États-Unis, en Europe. Vous savez le mot d'une danseuse qui exigeait une grosse somme pour danser pendant un mois à Pétrograd. On lui rapporte que le tsar s'est récrié : « Mais ce mois, c'est le traitement d'un feld-maréchal ! » « Eh bien, que l'empereur fasse danser ses feld-maréchaux. »

Les premiers sujets recevaient de 600 à 1.200 francs par mois.

3<sup>o</sup> Vingt-deux seconds sujets : 5 à 600 francs par mois.

On m'a cité un de ces seconds sujets qui grignota huit cent mille francs en six mois. Et elle a des dents toutes petites ! Évidemment l'idéal pour elle, c'est cette Clotilde Mafleuroy, à qui le prince Pignatelli, comte d'Egmont, servait une pension de douze cent mille francs, l'amiral Mazarredo quatre cent mille ; à côté de ces deux protecteurs actifs, un modeste amoureux platonique payait cent mille francs le privilège de s'asseoir auprès de l'étoile pendant son dîner. Je cite pour mémoire Boïeldieu, qu'elle épousa en 1802, mariage dont la lune de miel tourna rapidement en lune de fiel, les passades avec ces brillants officiers qui se battaient pour elle sous les réverbères.

4<sup>o</sup> Trois divisions de coryphées à 350 et 300 francs par mois, comprenant chacune deux sections de six, et une section de huit ballerines.

5<sup>o</sup> Deux quadrilles divisés chacun en deux sections. — C'est dans les quadrilles et les coryphées qu'on trouve ces demoiselles Cardinal qui inspirèrent à Ludovic Halévy un chef-d'œuvre d'observation ironique. Un abonné, le marquis de M... et une coryphée s'aimaient d'amour tendre. Un soir la petite ne reparut pas ; la mère pleure, le père reste stoïque, impassible, endosse son ancien uniforme, et, l'épée au côté, sort, le visage

sombre, l'allure d'un héros de tragédie. Où va-t-il? A l'hôtel du ravisseur ; il sonne, parlemente avec les valets, leur en impose tellement par son attitude sévère, qu'ils le laissent entrer. Un peu troublé comme on pense, le marquis le reçoit dans son cabinet ; ils se saluent gravement, et le vieux grognard, brûlant ses vaisseaux, hasarde cette revendication : « Monsieur le marquis, aurai-je au moins mon litre tous les jours? »

Enfin les *petites classes* et les *marcheuses*. Il y a quelque vingt ans, les élèves externes, chaque fois qu'elles jouaient, recevaient un cachet de deux francs, les marcheuses de 30 à 50 francs par mois. C'est ce menu fretin que Nestor Roqueplan baptisa du nom de *rats* ; d'où la boutade de M<sup>me</sup> de Girardin : « Des rats, ces demoiselles qui n'ont déjà plus de cheveux ! Allons donc !... Des chauves-souris, je ne dis pas ! » C'est le printemps de la patrie cabriolante, de la graine d'étoiles ou de premiers sujets, l'espérance des directeurs, des maîtres de danse. Peu de naïveté en général, volonté obstinée, ambition précoce, allures et caractère gavroches, absence relative d'enseignement moral, éducation qui rappelle celle que donne le *Neveu de Rameau* à son fils, ardeur extrême au travail, voilà, m'assurent les initiés, quelques principaux traits qui distinguent les marcheuses et les petites classes. On me dit aussi que bon nombre de marcheuses n'attendent pas d'être montées aux quadrilles pour casser leur *patin*. Dans le *Ballet de la Neige* du *Prophète*, figure le fameux pas des patins, pas difficile pour lequel ces demoiselles recevaient une gratification exceptionnelle de cinq francs. Nombreuses étaient les demandes, nombreux les remplacements, car, à la moindre faute, la coupable se voyait cassée *aux patins* et cette expression figurée s'appliqua bientôt aux jeunes personnes qui commettaient une autre erreur.

L'organisation du corps de ballet a peu changé depuis vingt ans, Ce sont toujours des étoiles, des grands et des petits sujets, des coryphées, des quadrilles paraissent sur la scène. D'après les états de situation du ministère, on divise, un peu arbitrairement à mon sens, ce personnel en deux sections : Artistes de la danse, 57 membres ; artistes du ballet, 49 membres ; dans ces sections ne sont pas comprises les petites classes, mais naturellement figurent les vingt-quatre danseurs.

ce qui porte à 82 le chiffre des danseuses. Les traitements des étoiles n'ont pas augmenté, ils ont même plutôt diminué ; ceux des autres membres du corps de ballet et des employés de l'Opéra ont sensiblement progressé, si bien qu'aujourd'hui chaque représentation coûte 40.580 francs, tandis que la recette moyenne de 1920 ne dépasse pas 25.000 francs.



C'est entre 1830 et 1870 que se place, pour l'Opéra, la période brillante du foyer, des coulisses et des loges. Des habitués tels que : Morny, Paul Daru, Aguado, la Valette, Walewski, Montguyon, Halévy, Denormandie, Rossini, Meyerbeer, Scribe, Auber, etc... établissent une sorte de communication continuelle entre le public et les artistes : beaucoup de ces derniers, à leur tour, font le pont avec les gens du monde, mettent en lumière la pénétration réciproque du corps diplomatico-politique, du corps chantant et cabriolant. Des chefs-d'œuvre discutés, admirés surtout, entretiennent dans l'opinion cette sorte de frémissement amoureux qui se résout en intérêt passionné et en enthousiasme. Deux directeurs avisés, habiles à jeter de la poudre aux yeux, ayant le flair et le pressentiment du succès, amis des littérateurs qu'ils reçoivent avec faste, presque écrivains eux-mêmes, le docteur Véron et Nestor Roqueplan, tiennent en éveil la curiosité, et, malgré des fortunes diverses, rallient force sympathies. Si bien que, pendant ces quarante années, l'Opéra a la vie, la splendeur et le mouvement d'où naissent les beaux dividendes, avec cette fascination qui, à certaines époques, ramène les hommes distingués dans un endroit où ils trouvent de quoi alimenter leur esprit, leur cœur, leur sociabilité, et même leurs défauts. Et en vérité, lorsque les femmes applaudissaient Nourrit, Duprez, Levasseur, Baroilhet, Roger, Faure, M<sup>mes</sup> Falcon, Damoreau, Stolz, Krauss, Nilsson, etc... elles donnaient, pour leur part, le plus élégant démenti à cet humoriste qui prétend que les Françaises vont au théâtre pour être vues, pour voir, et un peu pour entendre.

Les premières loges avaient des titulaires portant des noms illustres : marquise de Gontaut-Biron, M<sup>mes</sup> de Vatry, Schickler, James de Rothschild, les duchesses de la Rochefoucauld, d'Istrie, de Trévis, d'Albuféra, de Dino, etc... La grande avant-scène de gauche formait la loge royale, celle d'en face appartenait à la marquise Aguado, toujours entourée des plus jolies femmes de la colonie espagnole. La grande baignoire de gauche du rez-de-chaussée était dite : *Loge infernale*, parce que ses abonnés, membres importants du Jockey-Club, déchaînaient à leur gré bravos ou sifflets : c'étaient, sous Louis-Philippe, MM. d'Albon, de Gontaut-Biron, Frédéric de Lagrange, Achille Bouchez, Lherbette, Auguste Lupin, Paul Daru, etc... En 1837, lorsqu'on apprit le départ de Taglioni, ses partisans projetèrent une grande manifestation où l'on réclamerait la tête de Duponchel, l'affreux directeur qui... Une tête d'homme coupée — en carton — serait jetée sur la scène par les lions de la loge infernale. La salle était comble, les Elsléristes triomphaient bruyamment, la famille royale assistait à la représentation d'adieux de Taglioni. Une clameur part de l'orchestre : « La tête de Duponchel ! La tête de Duponchel ! » Avant que les lions aient eu le temps de faire le geste symbolique, un aide-de-camp du roi entre dans leur loge, les supplie, au nom de la reine, de renoncer à leur macabre plaisanterie. Le régicide Meunier devant être exécuté le lendemain, Marie-Amélie s'épouvantait à l'idée de voir un simulacre de tête tranchée rouler sur la scène. Les lions s'empressèrent de déférer à son vœu, et le lendemain le roi signait la grâce de Meunier.

Nestor Roqueplan affirme qu'il n'y eut jamais de loge infernale à l'Opéra : sauf la loge de l'Empereur et la loge voisine, réservée pour la Maison de celui-ci, sauf les deux loges en face et les deux avant-scènes du rez-de-chaussée, toutes les loges d'avant-scène, prétend-il, étaient occupées par des hommes, et organisées en *omnibus*, c'est-à-dire partagées entre plusieurs souscripteurs, dont un seul était titulaire : « On n'y a jamais tenu de conciliabules infernaux... J'ai compté, il est vrai, parmi les abonnés d'une de ces loges ; on y put remarquer souvent, au nombre des plus assidus et des plus voyants, Balzac, naïvement heureux de montrer au public la pomme de sa fameuse canne. C'était la mode alors de

chuter les mauvaises danseuses et les mauvais chanteurs. Mais l'infirmité n'était propre ni à notre loge ni à d'autres ; le public n'était pas plus patient que nous. » Roqueplan brouille ici les dates et les époques : il a raison pour le second Empire, son amour du paradoxe l'égare pour l'époque antérieure.

Parmi les fidèles qui firent encore grande figure d'élégants, de causeurs ou de Mécènes plus ou moins amoureux au foyer de la danse, je dois nommer : lord Hertford, Jules Janin, Théophile Gautier, Méry, Roger de Beauvoir, Rolle, Altaroche, Bazancourt, les Rothschild, Adam, Léon Gozlan, Dreux-Brézé, Lautour-Mézeray, Berlioz, Gavarni, Chaix d'Est-Ange, d'Alton-Shée, Escudier, Isabey, Eugène Lamy, les Batta. Et pour les habitués du Second Empire : Demidoff, Modène, Delamarre, Paskiewitch, Massa, Gramont-Caderousse, Saint-Priest, Blount, marquis de Caux, les Montreuil, Duperré, Fitz-James, les Poniatowski, Davilliers, Toulougeon, Persigny, Fleury, maréchal Bosquet, Arese, Mérimée, Lepic, La Redorte, la Bourdonnaye, Bernis, Narischkine, Gouy, Hamilton, Saint-Vallier, A. de Vogüé, Scépeaux, Delahante, Magnan, les Fould. Plusieurs se retrouvent, après 1870, dans cette citadelle du plaisir, citadelle toujours prise et toujours à prendre, qu'on appela, non sans emphase : le nouvel embarquement pour Cythère, les docks de la galanterie.



D'une manière générale, les « experts » distinguent trois sortes de danses à l'Opéra :

- 1<sup>o</sup> *Les danses d'attitude.*
- 2<sup>o</sup> *Les danses de circulation ou de parcours.*
- 3<sup>o</sup> *La danse sur les pointes.*

Il y en aurait une quatrième que signale Henri Heine dans une page des *Reisebilder* que je me permets de recommander à nos ballerines, un peu plus cultivées, m'assure-t-on, ou moins illettrées qu'autrefois :

« ... Mademoiselle Laurence... dansait comme la nature commande

aux hommes de danser. Toute sa personne était en harmonie avec ses bras. Ce n'étaient pas seulement ses pieds, mais c'était son corps entier qui dansait, son visage même dansait : elle devenait pâle parfois, mais d'une pâleur mortelle, ses yeux s'ouvraient tout grands comme ceux d'un spectre ; autour de ses lèvres palpitaient la curiosité et l'effroi. Sa danse avait parfois quelque chose d'involontaire, d'enivré, de fatal ; elle dansait comme la destinée... »

Les danses russes depuis une dizaine d'années, les danses orientales à l'Exposition universelle de 1900, n'ont pas laissé de nous révéler d'autres incarnations de la chorégraphie, incarnations qui traduisent à leur façon certains états d'âmes des pays où elles fleurissent.

Pour la danse de M<sup>lle</sup> Laurence, il faut autre chose que du métier, il faut l'inspiration, le don, l'étincelle, ce que n'enseignaient point No-verre, Taglioni, Mérante, Madame Dominique, Mauri. Une danseuse moyenne est aux étoiles véritables ce qu'est un diplomate sorti de l'École des Sciences politiques à un Talleyrand, un Cavour. Cependant que d'études ! Que d'efforts ! Que d'amertumes à dévorer ! Que de déboires ! Quel sévère stage ! Il faut se préparer dès l'âge de huit ans, parce qu'à cet âge seulement le corps se montre assez souple pour se prêter aux *cinq premières positions*. Puis viennent les *exercices* : dégagés à terre, ronds de jambe à terre, dégagés à la demi-hauteur, ronds de jambe en l'air, pliés, premiers temps de pointes, grands battements, etc... Plus tard, les *divers adages* ou *développés*, qui sont la préparation des *temps sautés* qu'on peut définir : une suite de grâces et de séductions ; développés à la seconde, attitudes, arabesques ouvertes, croisées, préparation de pirouettes à la quatrième, préparation cambrée en arrière, pirouettes renversées, préparation de pirouettes sur le coup de pied, pirouettes sur la pointe, pose pour commencer une variation. Total : huit ou dix ans de leçons avant de savoir ce métier qui, comme les autres métiers, façonne les ballerines à mesure qu'elles l'exercent, et qu'elles doivent cultiver sans cesse pour demeurer au pinacle ou ne pas déchoir.

Qu'elles sachent aussi un peu de musique afin de danser en mesure, et qu'elles apprennent à bien marcher sur la scène. Beaucoup ne s'en doutent



même pas. Les anciens danseurs y excellaient, apprenaient aux gens de la cour les grâces et les attitudes du corps : ces choses-là autrefois avaient une importance extrême, et, dans les *Souvenirs de la marquise de Créqui*, rédigés par Courchamps, on peut lire le récit d'une leçon de maintien donnée par Vestris à un prince. On ne saurait pontifier d'une manière plus plaisante. Aujourd'hui cette étiquette a perdu en partie son prestige.

Grandeur et décadence ! Injustice du sort ! Caprice de la mode !



Lorsque l'on interroge les initiés sur l'esprit des ballerines, beaucoup répondent comme le sous-préfet du *Monde où l'on s'ennuie* au sénateur qui veut connaître l'esprit de son arrondissement : « Il n'en a pas. » Certes, elles ne font pas concurrence à Rivarol, Chamfort ou Henri Lavedan, leur horizon intellectuel ne dépasse guère celui de l'Opéra, leur instruction est médiocre, et elles n'ont pas, en général, le temps de décrocher le brevet de capacité. Cependant il y a progrès sensible : l'instruction obligatoire a produit son effet même dans la région cabriolante. Il faut convenir aussi que nos ballerines ont l'esprit de leur métier, l'esprit de leur ambition, le bagoût de la Parisienne des faubourgs. Et puis quelques-unes montrent de solides qualités intellectuelles. On composerait une anthologie amusante avec les mots qui s'échangent au foyer de la danse, depuis cent cinquante ans, entre les vestales de la chorégraphie et les habitués : mots drôles, mots profonds, mots de situation, mots représentatifs d'états d'âmes.

La mère d'une coryphée entre en sanglotant dans la loge de sa fille au moment où celle-ci achève de se maquiller : « Mon enfant, ton père est mort ! » L'enfant candide, étouffant un sanglot : « Oh ! maman, pourquoi me dire cela à présent ? Est-ce que je peux pleurer ? Ça dérangerait mon *mastic*. » N'oublions pas, en effet, que le *mastic* dure près d'une heure : couche épaisse de blanc liquide sur la figure, les bras, le cou, les épaules, avec un soupçon de cold-cream et de poudre de riz, joues allumées de vermillon, lèvres avivées de carmin, dents lustrées à l'émail,

les yeux allongés au khol (quelques-unes au-dessous des yeux esquissent un disque d'azur) :

Ce cercle bleu tracé par le bonheur,

Sourcils dessinés à l'encre de Chine, quelques mouches, *les amorces de l'amour*, — posées çà et là ! Voyez, ô public, que de peines on se donne pour vous plaire !

Bigottini eut pour rivale à l'Opéra cette Madame Gardel que Noverre appela la Vénus de Médicis de la danse, et dont il disait que de ses pieds jaillissaient des diamants. Cependant Bigottini l'emporta, et, un jour qu'elle avait charmé Napoléon par ses adages, il ordonna à Fontanes de lui envoyer un cadeau. Fontanes n'imagina rien de mieux que de faire porter chez elle les classiques français, richement reliés. A quelque temps de là, l'empereur interroge Bigottini : « Avez-vous été contente de Fontanes ? — Ma foi, sire, pas trop ! — Comment ? — Il m'a payée en *livres*, j'aurais mieux aimé en *francs*. »



Le foyer de la danse avait eu un rôle assez effacé sous le Premier Empire : les généraux enlevaient les plus jolies ballerines, les emmenaient avec eux « en campagne, au diable, ou ailleurs » ; l'empereur trouvait sans doute que c'était assez du foyer de la Comédie pour alimenter la causerie. Un soir, à l'Opéra, il remarque les disgrâces physiques des figurantes : « Quelles horreurs ! D'où viennent ces femmes ? Qu'on en ait d'autres ! » Dès le lendemain, le ministre de la police commençait une rafle parmi les sujets relevant de son bon plaisir ; on choisit les plus grandes, autant que possible les plus belles, entre dix-huit et vingt-cinq ans, de vrais grenadiers. Il y eut d'abord des sourires, même des rires, puis on s'y fit, et les mauvaises langues rapportent que les figurantes recrutées par cette conscription originale, firent les délices des Alliés en 1814, que beaucoup devinrent des grandes dames étrangères, des mères de famille respectées.

Ce demi-sommeil du foyer de l'Opéra se prolongeait encore sous la





Restaurateur, grâce à la pudeur naïve de Sosthènes de la Rochefoucauld, surintendant des théâtres royaux, qui avait établi deux escaliers, un pour les hommes, un pour les femmes, et allongé d'un tiers les jupes du corps de ballet : « Voulez-vous me plaire ? disait-il à ces dames. Des pantalons larges et des mœurs ! » L'émotion fut vive à l'Opéra. Toucher aux tutus, quelle profanation ! Les danseuses ont les jambes près du bonnet, et l'on n'était plus au temps où Napoléon écrivait à son ministre des Beaux-Arts : « Dites à ces demoiselles que, si elles ne se tiennent pas tranquilles, je leur donnerai comme directeur un général qui les fera marcher militairement ». Naturellement brocards et épigrammes ne furent pas épargnés au vertueux surintendant, qui d'ailleurs eut le mérite de comprendre Rossini, de le lier à la France par un traité en règle, et de donner à l'Opéra des chanteurs tels que Nourrit, Levasseur et M<sup>me</sup> Damoreau.

Pauline Duvernay montre de l'esprit dansant, de l'esprit parlé. « Dans la *Révolte au Sérail*, conte Véron, pendant les manœuvres militaires du corps de ballet, il se formait sur la scène un conseil de guerre composé des officiers supérieurs de l'armée ; le livret n'en disait pas plus. Pauline, chargée d'un des principaux rôles, imagina, par la pantomime la plus spirituelle, par les gestes les plus expressifs et les plus passionnés, de représenter tous les incidents d'une discussion animée, et de donner une idée d'un conseil de guerre tenu par des femmes. Un rire général et des applaudissements unanimes accueillirent ces jeux de scène gais et comiques... Elle mit à l'épreuve un jeune diplomate en lui demandant une de ses dents, celle du milieu. Il part, revient, apporte à Pauline la dent, montre le vide produit par l'ablation. « Malheureux, s'écrie l'espiègle, j'e vous avais demandé la dent du bas, et vous m'apportez celle du haut ! »

Rosita Mauri avait de la drôlerie dans l'esprit : cette Espagnole devenait parfois un gavroche parisien, comme le jour où, voyant que le tsar causait dans sa loge au lieu de la contempler, elle grondait : « Décidément, je ne mangerai plus de caviar ! » Une de ses camarades raconte qu'elle est allée la veille au Jardin des Plantes. « Tout le monde va bien dans ta famille ? », « M., disait-on, est très belle : des yeux, une bouche, une gorge... et des attaches... — Officielles avec le Gouvernement », interrompt Mauri.

Taglioni eut un salon, un véritable salon, où fréquentèrent Méry, Alexandre Dumas, Eugène Sue, Musset, Balzac, Gérard de Nerval, Roger de Beauvoir, M<sup>me</sup> de Girardin. — Meyerbeer, Auber, Spontini, Halévy, Liszt, Donizetti, Adam, Rossini, tenaient à honneur de composer quelques couplets pour son album. Méry affirme qu'elle avait dans l'esprit le charme de ses pieds divins, qu'elle dansait en causant. Mais les compliments de poètes ! Ne faut-il pas leur appliquer le proverbe italien : En fait d'argent et de sainteté, ne crois que la moitié de la moitié.

Le comte Gilbert de Voisins épousa Taglioni contre vent et marée, s'en repentit, se souvint alors de la prédiction de son avocat qui, ne pouvant refuser de faire des sommations à la famille, avertissait l'imprudent : « Je consens volontiers à vous assister dans cette affaire, mais à une condition, c'est que vous me continuerez votre confiance quand il s'agira de plaider pour vous en séparation. » Celle-ci eut lieu en 1844, après neuf années de mariage mouvementé. Taglioni sait parfumer de grâce, de modestie apparente ses caprices, elle est fantasque entre toutes : si bien que public, adorateurs, ne lui tiennent point rigueur ; on lui fait de telles ovations à l'Opéra, que la reine Marie-Amélie ne peut s'empêcher de remarquer : « Vous voyez que la reine de l'Opéra est mieux accueillie que la reine des Français elle-même. »

Que de souvenirs amusants on égrènerait en esquissant Carlotta Grisi, si applaudie dans le ballet de  *Giselle* , inspiré de la légende des Willis ; partisan du cumul, voulant séduire par ses roulades et ses pirouettes, elle récolta ce compliment fourré d'ironie de Th. Gautier : « C'est une très jolie voix de danseuse ; beaucoup de cantatrices qui ne dansent point, n'en pourraient pas faire autant. » Plus tard il l'adora.

Voici Lucie Graham, qui sut remplacer Taglioni dans la *Sylphide* ; — Cerrito, célèbre par ses entrechats qui, à Londres, avec Taglioni, Territo Fanny Essler et Carlotta Grisi, dansa le plus fameux des pas de quatre ; — Rosati, Amélia, Ferraris, Amina Boschetti, Delphine et Louise Marquet qui faisaient dire à Roger de Beauvoir : La blonde c'est le jour, et la brune c'est la nuit ; et alors Th. Gautier observa gaiement : Ma foi, il y a des instants où l'on voudrait faire du jour la nuit, et réciproquement ; —

Emma Livry, emportée, hélas ! par une mort affreuse : le feu prit un soir (1862) à la gaze de ses jupons, et elle expira après six mois d'atroces souffrances, âgée de vingt ans à peine : « Je me suis sentie perdue, dit-elle à sa mère le lendemain de l'accident, et *j'ai vite fait un bout de prière.* » Quand Feydeau commença le *Mari de la danseuse*, roman où l'héroïne était brûlée vive, il demanda à Emma Livry de lui expliquer le langage chorégraphique dont il n'avait que des notions assez vagues ; elle le fit, et compléta la leçon en dansant le pas du ballet de la *Sylphide* que le romancier voulait décrire : « En retour, dit-elle, racontez-moi votre roman. » Quand il eut fini, elle demeura pensive, puis, se retournant vers sa mère : « Mourir brûlée, observa-t-elle, cela doit faire bien souffrir. C'est égal, c'est une belle mort pour une danseuse. » Cette *belle mort* ne tarda pas à la frapper : tandis qu'on emportait au cimetière son cercueil couvert de blanches draperies et de fleurs virginales, un *rat* du dernier quadrille murmura, un peu mélancolique : « Moi aussi, j'aurais bien aimé mourir sage ! Mais je n'en avais pas le moyen. » Ainsi les choses ont leurs larmes et leurs sourires, la comédie côtoie le drame, et la grande loi d'ironie, tantôt amère et tantôt consolatrice, domine l'humanité.

Et cette charmante Beaugrand qui dut quitter l'Opéra, à trente-huit ans, à l'apogée de son talent, en 1880 ! Mais Mérante avait prononcé l'arrêt : elle n'est plus jeune ! Sur quoi elle remarqua : « Il ne me trouve plus jeune parce que je le vieillis. » Beaugrand qui dansait mieux que toute autre une variation de violon, qui avait de la nuance, de l'esprit, de l'orthographe, et inspirait un sonnet à Sully-Prudhomme : Beaugrand,

*Dont le pas élégant, à sa chaste caresse,  
Sans corrompre le cœur, enchaînait le regard.*

Cette grâce particulière, qui fit dire à Roqueplan : « Elle danse en français : on ne se relève pas de cela », ne retarda point en effet son départ, mais son verbe vif et mordant ne la quitta point. « Que voulez-vous, lui disait-on, Sangalli danse dans une autre langue. — Oh ! fit-elle. Une autre langue ! Dites donc un patois ! Ce serait plus juste. »

La plus spirituelle de nos ballerines, vers 1900, était M<sup>lle</sup> Salles :

un feu roulant de plaisanteries, de ripostes du tac au tac, de remarques gaies, caustiques. Celle-là n'engendre la mélancolie, ni à la scène, ni dans la vie privée, proclament Charles Bocher. C'est elle qui, jouant l'effroi, donne ce conseil à un Panamiste, au moment où il va pénétrer dans le cabinet du directeur de l'Opéra : « Mon cher, n'entrez pas ; il est en conférence avec le juge d'instruction. » On disait de N\*\*\*, 2<sup>e</sup> sujet, qu'elle connaissait des livres de morale : « Oui, repart-elle, comme les voleurs connaissent la gendarmerie. » « Savez-vous, continue-t-elle, pourquoi M<sup>me</sup> de\*\*\* ne sort pas sans gants noirs quand il pleut ? C'est qu'elle a les bras si longs, qu'elle craint de se crotter les mains en marchant. » Et cette leçon de juron : « Quand une artiste de l'Opéra tient à jurer, elle doit se contenter de dire F... et passer *outré*. » Une bonne petite camarade ayant déclaré qu'elle lui arracherait la figure : « Eh bien, si c'est pour l'échanger contre la sienne, elle ne pourra qu'y gagner. »



Comment finissent les danseuses ? Elles prennent leur retraite, comme de bons fonctionnaires, quand vient l'âge fatidique. D'aucunes se consacrent à l'enseignement de leur art. Beaucoup font fortune, tandis que tant de chanteuses, d'actrices, végètent ; et cela ne date pas d'hier : ainsi allaient les choses au XVIII<sup>e</sup> siècle, et d'Alembert en donna cette explication scientifique : *C'est une suite naturelle des lois du mouvement*. Si la majorité estime qu'on ne doit pas penser au mariage par respect pour l'amour — une danseuse mariée sent mauvais, affirmait Roqueplan, — d'autres, plus éprises de réalités correctes, demandent au sacrement le décor de la considération : et c'est le port après la tempête, une tempête qu'elles regrettent fréquemment. M<sup>lle</sup> Roland épousa le marquis de Saint-Geniès ; Quinault-Dufresne, le duc de Nevers ; Grognet, le marquis d'Argens ; Defresne le marquis de Fleury ; Sullivan, lord Crawford ; Chonchon le président de Ménières ; Grandpré, le marquis de Senneville ; etc... Fanny Elssler convole en justes noces avec un banquier allemand ; Thérèse Elssler en mariage morganatique avec le prince Adalbert de



Prusse ; Sangalli, en 1886, devient la femme légitime du baron de Saint-Pierre, ancien diplomate ; Don Fernando, mari de la reine de Portugal Maria Gloria de Bragance, veuf en 1853, épouse morganatiquement, en secondes noces, une ancienne danseuse.

Elles disparaissent enfin, ces créatures qui furent des créatrices d'illusions charmantes, printemps d'amour, joies de vivre, fleurs de tourbillon, divinités d'action gracieuse ; elles s'en vont, elles aussi, quérir un grand peut-être, prendre leur part des danses infernales ou célestes. Et pour elles je propose cette épitaphe qu'un poète de l'anthologie grecque composa en l'honneur d'une de leurs aïeules :

*O terre, ne pèse pas sur elle !  
Elle a si peu pesé sur toi !*

VICTOR DU BLED.





## Wagner et le Ballet

Un soir, à la Scala de Milan, Wagner assistait à la représentation d'un ballet-pantomime, dont la vie d'Antoine et de Cléopâtre faisait le sujet. Le point culminant du spectacle était marqué par la mise au tombeau de la Reine : prétexte aux évolutions les plus diverses du corps de ballet dans toute sa gloire. Le public italien manifestait son enthousiasme avec une chaleur dont Wagner fut choqué. Il ne manqua point d'en conclure à la « grande démoralisation » du public. A son sens, c'était l'attente de ce ballet et des costumes, en fin de spectacle, qui pouvait seule permettre à ces pauvres auditeurs de supporter auparavant trois heures de mauvais opéra (1).

Cette méchante humeur n'est point un accès passager. Wagner déteste le ballet classique. Les danseuses, les danseurs, les étoiles n'existent pas pour lui ; il affecte de les ignorer. Pas une fois, dans toute son œuvre littéraire, il ne cite même le nom des virtuoses de la danse les plus fameux. Seul le nom de Fanny Elssler apparaît dans *Ma Vie* (2), mais par accident et comme un jalon dans la mémoire : c'est le souvenir d'une lourde bâtisse

(1) *Ma Vie* (3<sup>e</sup> partie, p. 183). — Toutes les références se rapportent à l'Édition populaire des Écrits complets de Richard Wagner en 8 volumes doubles, chez Breitkopf et Haertel.

(2) 3<sup>e</sup> partie, p. 167.

vénitienne qui l'évoque. De Noverre il n'est question nulle part ; encore moins de Viganò (mais cela n'est guère étonnant). Quant à Gluck, sur qui Wagner aime tant à dissenter, on ne se douterait guère, à lire ce qu'il en dit, de la place que tenait le ballet dans le système du réformateur.

Il n'est pas d'occasion que Wagner ne saisisse pour décocher quelque flèche au ballet classique, et tout particulièrement au ballet parisien. Sa verve d'écrivain qui est vive (et d'une tout autre veine que son plat comique d'homme de théâtre) cingle les statuts « majestueusement entêtés » de l'Opéra qui exigeaient, dans toute œuvre représentée, une danse et qui en imposèrent une à la partition du *Freyschütz*, lorsque cet opéra fut mis en scène à Paris. « C'était un désarroi. Autant qu'on en pouvait juger par la partition, il n'y avait nulle part « d'air de danse ». Quelle détresse ! Personne ne savait à quel endroit de cette désespérante musique on pourrait faire danser l'homme en satin jaune et les deux dames aux longues jambes et en jupes courtes. Après le *Laendler* qui précède l'air de Max ? Impossible. Ou peut-être après le chœur des chasseurs ? Ou encore après l'air : *Wie nahte mir der Schlummer* ? — C'était à désespérer. Et pourtant il fallait une danse, un ballet, même si on se décidait, pour le reste, à donner la pièce sous sa forme intégrale. Mais tous les scrupules s'évanouirent quand on se souvint que ce même Weber avait écrit une *Invitation à la Valse* ; qu'aurait-on à dire, si l'on dansait sur cette invitation du maître (1) ? »

Comme le *Freyschütz*, *Tannhäuser* eut à subir l'assaut de ces exigences ; et c'est ce que Wagner ne pardonna jamais à l'Opéra de Paris. Dès sa première entrevue avec le Directeur, il apprend que le succès dépendra de l'introduction d'un ballet dans la pièce, et, très précisément, au deuxième acte. En vain répond-il que suspendre l'action au second acte en faveur d'un ballet serait la pire des maladresses, alors qu'au contraire la scène du Venusberg, au premier acte, en pouvait admettre un, puisqu'aussi bien lui-même avait cru devoir y laisser une place à la danse. Il rapporte (2) être allé jusqu'à tracer le plan d'un divertissement qui devait donner à la scène toute son ampleur. Peine perdue : « Il fallait que le ballet fût

(1) *Le Freyschütz à Paris*, 1841 (p. 223).

(2) *Sur la représentation de Tannhäuser à Paris* (p. 141).

au second acte, car ces messieurs du Jockey, qui protègent ces dames, n'arrivaient jamais pour le premier ».

Il garda de l'aventure une telle rancœur que, dans son factum dramatique *Une Capitulation*, où il déverse toutes ses haines, il ne peut retenir deux pauvres répliques qui prétendent stigmatiser, comme une tare indélébile, le goût des Parisiens pour les danses de l'Opéra (1). Au déclin de l'âge, il redoutera encore, avec un comique effroi, que l'on ne vienne danser des ballets sur sa tombe (2).

Cette haine du ballet n'est donc point, à l'origine, d'essence exclusivement artistique. Les déboires personnels et, pour tout dire, le patriotisme y ont leur part. Cela est si vrai que Wagner n'a point scrupule à faire exception pour les ballets viennois et berlinois. On reste stupéfait devant les louanges inattendues qu'il décerne, en 1861, à un ballet du temps : *La comtesse Egmont* (3). D'après l'analyse qu'il en donne, le livret est proprement imbécile. Mais tout le monde y trouve son compte : le maître de ballet Rota est plein de goût, la danseuse Conqui a du génie, les divertissements sont excellents, les décorateurs étonnants, l'ensemble est magistral et le directeur mérite qu'on l'embrasse. Enfin cet enthousiasme ne recule pas devant les mots d'*extase* et de *sublime*. Bien plus, le ballet de Vienne et de Berlin — qui l'eût cru ? — est une école profitable pour les chefs d'orchestre. C'est par lui que ceux-ci peuvent acquérir la précision qui trop souvent leur manque (4). Car alors « c'est une main unique qui meut toutes les parties du spectacle, la main du maître de ballet ». C'est ce maître qui prescrit à l'orchestre les mouvements à suivre et qui les intègre dans le rythme général du spectacle, donnant à l'auditeur une sensation bienfaisante d'équilibre qui ne se rencontre pas dans les exécutions d'opéras.

(1) Au moment où Lefèvre annonce la trahison de Trochu, le chœur hurle : *Trahison ! Trahison ! Faites donner l'artillerie ! Nous voulons de l'opéra, et surtout du ballet*. Et plus loin après l'allocution grotesque de Hugo qui parle des rats : *Quoi ? Des rats ? Des rats ? Et pas d'opéra ? Et pas de ballet ?*

(2) *Introduction à l'an 1880* (p. 30).

(3) *L'Opéra de la cour de Vienne* (p. 292).

(4) *Sur l'art de conduire l'orchestre* (p. 325).



Ce désir d'unité entre les diverses parties d'un spectacle, cette recherche d'équilibre à quoi se ramènent en fin de compte toutes les théories wagnériennes, voilà justement ce qui va, à la réflexion, éclairer peu à peu Wagner sur la valeur artistique du ballet, qui s'opposera dès lors en son esprit à l'idée de danse. La danse digne de ce nom est une *mimique*. Elle ne consiste pas en mouvements des jambes et des bras, mais bien en une « expression vivante » à laquelle participent le corps et l'âme du danseur. Par le rythme, cette mimique devient un art ; par la parole, elle double sa valeur. « En tant que mimique, elle est l'expression immédiate de la vie intérieure, et ce n'est plus seulement le rythme sensuel du son, mais c'est le rythme spirituel de la parole qui lui dicte sa loi » (1). La danse est l'expression d'une unique puissance spirituelle que traduisent parallèlement la poésie et la musique. De là ces théorèmes dont la forme sentencieuse est familière à Wagner : « La danse harmonisée est la base des plus riches chefs-d'œuvre de la symphonie moderne » (2). Et : « L'artiste à la fois danseur, musicien et poète n'exprime qu'une seule et même chose » (3). Il suit finalement, et malgré les complaisances viennoises, que la danse développée pour elle-même, la danse « art pour l'art » est un monstre (et voilà le fondement théorique de ce mépris pour les virtuoses danseurs). Il en résulte même, par un ingénieux et méchant détour dont Wagner n'est pas peu satisfait, que l'opéra français dans son ensemble n'est pas moins monstrueux. Car la musique d'opéra français, qu'est-elle sinon « une musique de contredanse (4) ? » Et la preuve évidente n'en est-elle pas dans le fait que tous les quadrilles du Second Empire ne sont qu'un pot-pourri d'airs de grands opéras ; et chacun de ces airs ne reçoit-il pas son nom véritable lorsque le directeur du quadrille crie : *Pantolon — En*

(1) *L'Œuvre d'art de l'avenir* (livre II, chap. 3 : *L'Art de la danse*, p. 71).

(2) *Ibid.* (*L'Art des sons*, p. 90).

(3) *Ibid.* (livre IV : *Caractères de l'œuvre d'art de l'avenir*, p. 156.)

(4) *Opéra et drame* (1<sup>er</sup> partie, p. 269).

avant deux — Ronde — Chaîne anglaise (1)? Ce que les dilettantes moyens appellent « mélodie », n'est-ce pas, au vrai, une musique conçue sous cette forme (2)? En sorte que si Wagner ne comprend pas l'opéra parisien, c'est, conclut-il avec une insolente désinvolture, pour ne savoir pas danser la contredanse.



Mais *Rienzi*, cette œuvre qu'un sous-titre imprudent dénonce comme un *Grand Opéra tragique*, cette œuvre dont Wagner disait qu'il y avait vu son sujet « à travers les lunettes de l'opéra », ce *Rienzi* ne contenait-il point lui-même un de ces ballets exécrés? Et ce ballet pitoyable n'était-il pas le seul passage de l'œuvre qui plût au Roi de Prusse? Et, disgrâce suprême, ne fit-on point un soir, au théâtre de Darmstadt, de nombreuses coupures dans les premiers actes, pour donner plus d'ampleur à cette parade de saltimbanques? A un demi-siècle de distance, Wagner en rougissait encore (3). Mais il n'est pas de ceux que l'on prend sans vert ; et, non sans adresse, il réussit à expliquer comment ce malencontreux ballet de *Rienzi*, bien loin de représenter une concession à la formule du grand opéra, était ordonné, exigé par la marche du drame même : au cours de l'action, *Rienzi* était obligé de donner une fête au peuple, et pour l'illustration de cette fête Wagner avait choisi l'épisode de Lucrece et de Tarquin. Malheureusement cette pantomime grandiose était remplacée, sur tous les théâtres qui jouaient l'opéra, par un ballet régulier (4). « C'était, se hâte de remarquer Wagner (mais en note seulement), c'était me faire gravement tort ; car ce ballet faisait méconnaître la noblesse de mes intentions, et ravalait la scène au niveau du grand opéra conventionnel ». Mais nécessité fait loi, et il avait été contraint d'écrire pour ce ballet indispensable une musique « d'une étonnante faiblesse » dont il « rougissait sincèrement ». Dresde, où avait été représenté pour la pre-

(1) *Souvenirs sur Auber* (p. 50).

(2) *Musique de l'Avenir* (p. 125).

(3) *Ma Vie* (2<sup>e</sup> partie, p. 37).

(4) *Communication à mes amis* (p. 259).

mière fois *Rienzi*, ne possédait que de précaires ressources chorégraphiques; aussi avait-il dû se contenter de deux petites danseuses « qui exécutaient un certain temps des *pas* (1) stupides » ; après quoi apparaissait une maigre troupe de soldats, imitant, avec leurs boucliers posés sur leurs têtes, la vieille « tortue » romaine ; enfin le maître de ballet et son acolyte, en maillots couleur chair, sautaient sur ce toit de boucliers où ils s'épuisaient en cabrioles, images (à leur sens) des exploits de gladiateurs. « C'était le moment où le théâtre éclatait toujours en applaudissements ».

*Tannhäuser*, on l'a vu, faillit pâtir de la même compromission. Mais, plus conscient de ses buts de guerre artistiques, Wagner sut s'y dérober ; et c'est à la lumière de ses principes chorégraphiques personnels qu'il explique longuement ce qu'est au juste le « ballet » dans la scène du *Venusberg* : « Il est encore un point important à indiquer au régisseur : c'est la réalisation de la première scène de l'opéra, de la *danse* (si je puis ainsi dire) du *Venusberg*. Qu'il ne s'agisse point d'une danse semblable à celle de nos opéras et de nos ballets habituels, cela va sans dire : d'ailleurs le maître de ballet, que l'on chargerait d'exécuter une telle danse sur cette musique, aurait vite fait de nous détromper et de déclarer que la musique ne s'y prête pas. Ce que j'ai en vue, au contraire, c'est de mettre en œuvre toutes les ressources possibles de la danse mimée : un chaos sauvage et séducteur de groupes et de mouvements, de mollesse et de langueur jusqu'à l'explosion débordante d'une joie déchaînée. Le problème, certes, n'est pas aisé à résoudre, et l'impression chaotique que je désire ne peut s'obtenir qu'au prix d'un agencement minutieux des détails les plus menus. Sur la partition le cours de cette scène sauvage est indiqué avec précision dans ses points essentiels, et je dois prier celui qui la montera d'observer exactement, malgré toute la liberté d'interprétation que je lui laisse, les points de repère fixés ; une audition fréquente de la musique est le meilleur moyen de lui suggérer les idées nécessaires à la réalisation de cette scène (2). »

Il s'agit donc non d'une danse qui aurait sa fin en soi, mais d'une danse

(1) En français dans le texte.

(2) *Sur la mise en scène de Tannhäuser* (p. 148). — Fidèle à son rêve de la fraternité des arts, Wagner, dans le paragraphe suivant, envisage les rapports de cette danse avec les décors.

qui exprime par des gestes exactement ce que la musique exprime par des sons. Il s'agit donc non d'un spectacle dont l'agrément pompeux « sacrifie au goût des grands seigneurs » (1), mais d'une action dramatique parallèle à l'orchestre.

La relation sur *Les Fêtes de Bayreuth en 1882* éclaire un autre aspect du problème : le costume. Dans cet opusculé, daté de Venise, où il fait le bilan de l'activité bayreuthienne, Wagner rappelle combien la tâche fut ardue de débarrasser la scène et les décors des mauvaises habitudes que leur avaient imposées les spectacles d'opéras. Il fallait jeter par-dessus bord tous les « effets » qui ne visaient qu'à la montre. Le « ballet » des Filles-Fleurs de *Parsifal* fut l'occasion de nombreuses difficultés. Aussitôt que Wagner demandait un costume pour l'une de ces Filles-Fleurs, on lui soumettait « des oripeaux de ballet ou de mascarade ». La vogue des bals masqués avait gâté les meilleurs artistes en les habituant, dans l'agencement des costumes, à une luxuriance conventionnelle. Et cette convention ne s'accordait point du tout avec l'idéal de Wagner, qui était — du moins le croyait-il — le naturel. Il fallut donc combiner des costumes en accord avec le jardin enchanté de *Klingsor*, « des costumes qui parussent surgir tout naturellement de cette flore ensorcelée. Avec deux de ces calices floraux, dont la splendeur orna le jardin, nous avons combiné le costume de chaque Fille-Fleur, qui dès lors, pour compléter sa parure, n'avait plus qu'à fixer rapidement dans sa chevelure une des larges fleurs épanouies autour d'elle : ainsi, répudiant toute la convention habituelle des ballets d'opéra, nous avons exactement ce que nous jugions devoir être représenté. »



Mais peut-être vaut-il mieux ne pas scruter de trop près cette scène, ou celle du *Venusberg*, de peur d'y reconnaître, en dépit de l'habile plaidoyer, quelques-unes de ces « conventions habituelles » du Grand Opéra.

(1) *Opéra et drame* (1<sup>re</sup> partie, p. 236).

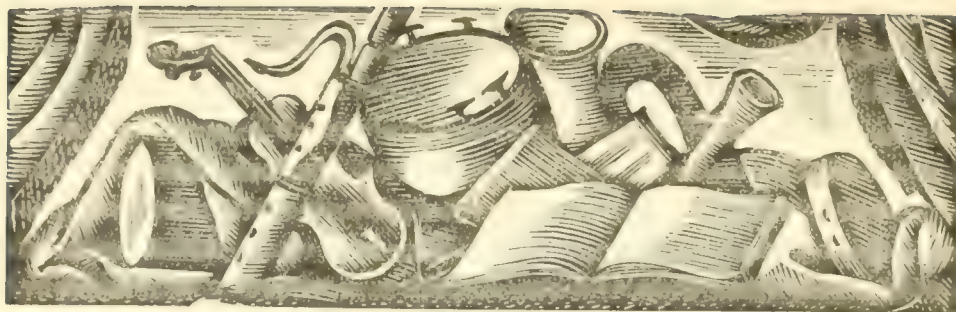


Peut-être ces danses ne surgissent-elles pas de l'action avec cette inéluctable nécessité que croit y découvrir leur auteur. Et peut-être ne sont-elles, en fin de compte, que des intermèdes pittoresques relevant de cette esthétique (si pénible à Nietzsche) qui commande à point nommé la valse des apprentis dans les *Maîtres*, les ébats des matelots dans le *Vaisseau-Fantôme*, ou la chevauchée des Walkyries : ineffaçables traces, si adroitement dissimulées soient-elles, de la magnificence rythmée ou de l'anecdote colorée des vieux divertissements d'opéra. La véritable danse, répète Wagner, sera, dans le drame lyrique, une *action dramatique*, tout de même que la musique de danse populaire est devenue menuet ou scherzo dans la symphonie (1). Elle existe dans les drames wagnériens, cette véritable danse ; mais il faut la découvrir où elle se dissimule. Elle est parfois dans un geste, un simple geste dont l'intensité et la puissance d'expression subjuguent : dans une Épée brandie, dans une Coupe levée, dans un Voile agité. Elle est dans ces scènes muettes qui sont l'expression plastique d'un moment du drame, où l'absence des mots aide à la profondeur de la pensée, soit que Mime grimace en silence, que Hans Sachs rêve ou que Siegmund approche Sieglinde. Et sans doute Wagner ne procède-t-il ici que de lui-même : cette conception d'une chorégraphie, qui ne soit qu'attitude signifiante et qui se lie au fil de l'action, c'est son bien. Mais on aurait tort d'oublier, et Wagner a tort de ne pas dire, que, dans le même temps, et même un peu plus tôt, un Berlioz et un Lesueur connaissaient la « pantomime hypocritique », sorte de correspondance étroite, comme on l'a dit excellemment (2), entre la musique et le jeu des acteurs, où l'orchestre « donne du son au geste » et où le geste devient chant.

ANDRÉ CŒUROY.

(1) *La Musique de l'Avenir*, p. 128.

(2) André George. *A propos des Troyens* (*La Nouvelle Journée*, 1<sup>er</sup> octobre 1921, p. 247).



# Psychologie et Danse

(*Considérations sur la danse classique*).

## I

Le terme *classique*, appliqué à la musique, à la danse, aussi bien qu'à la philosophie, aussi bien qu'à la poésie, n'a pour la plupart de ceux qui l'emploient qu'une signification historique et locale : est classique l'art, la pensée de telle nation, à telle époque déterminée : la philosophie et la sculpture des Grecs, la peinture de la Renaissance italienne, la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle, le ballet de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XIX<sup>e</sup>, en France, en Italie, puis en Russie. Il semble qu'à ces époques en ces pays l'art ait atteint un certain état de perfection, d'équilibre, auquel les générations qui suivirent ne purent rien ajouter, mais qu'elles détruisirent plutôt par leurs analyses, leurs recherches successives. Il y aurait donc un type historiquement bien défini de pensée et de beauté classique — picturale, musicale, chorégraphique, celui-là même qui fut fixé par certains peuples à certaines époques de leur histoire et qui doit ainsi porter évidemment la marque de ses créateurs. La sculpture classique par excellence serait celle de Phidias, de Praxitèle, de Scopas et de leurs élèves ; la musique classique en soi — c'est Mozart, Haydn, le jeune Beethoven ; la danse classique type est celle qu'ont créée les maîtres de ballets et danseurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle et leurs successeurs.

L'art classique n'aurait donc qu'un temps ; il serait limité à un point

déterminé de l'espace et ne survivrait qu'en tant que modèle, qu'idéal copié ou combattu.

En ce qui concerne plus spécialement la danse, dont on n'a jamais autant discuté qu'en ces dernières années, il apparaît clairement que les défenseurs et admirateurs de la chorégraphie classique, aussi bien que ses adversaires les plus acharnés, se livrent bataille autour d'un type de danse bien déterminé, concret, celui qui fut fixé par les maîtres de ballet des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Être partisan du ballet classique, c'est nécessairement admirer, semble-t-il, les pirouettes, les battements, les ronds de jambes, les tutus, devenus bien à tort, d'ailleurs, le symbole même de la chorégraphie classique ; les repousser, équivaut à renoncer au ballet classique et à adopter les réformes d'un Fokine, d'un Dalcroze.

Ce point de vue est évidemment faux. Le ballet en tutu, la danse théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle en France, en Italie, en Russie, ne représente pas *la* danse classique, mais *une* des formes de celle-ci, un des aspects du classicisme chorégraphique, de même que Raphaël ne fixe pas le beau pictural classique, mais une des formes de ce type de beauté, de même que l'art de Mozart, de Beethoven n'est qu'une des manifestations de l'esprit classique en musique ; une des plus complètes, peut-être, mais non la seule, l'unique. Ce terme *classique* relève donc en premier lieu non de l'histoire, mais de la théorie de l'art. C'est à la théorie, à l'esthétique de fixer tout d'abord son contenu, d'établir sa signification générale ; c'est à l'histoire ensuite à nous renseigner comment se réalise ici ou là cette conception de l'art que nous appelons classique, comment l'idéal classique qui fut toujours présent à l'esprit des artistes, repoussé ou admiré, se cristallise, prend forme, revêt les aspects les plus divers. Le ballet dit classique, le ballet en tutu fut probablement jusqu'ici la réalisation la plus pure, la plus complète de l'idéal chorégraphique classique, mais il ne l'épuise pas, ne l'incarne pas définitivement, car il porte, très apparente, la marque de l'époque, des artistes qui le créèrent. D'autres viendront qui reprendront cette conception, aujourd'hui battue en brèche de toutes parts, et découvriront une solution non moins élégante peut-être au problème de la danse fin en soi.

## II

Si, délaissant le terrain historique et ses contingences, nous nous plaçons au point de vue purement théorique, la conception classique de l'art chorégraphique, aussi bien que de la peinture, d'ailleurs, de la musique, de la poésie, nous apparaîtra comme celle qui proclame l'autonomie complète de la danse, le caractère *sui generis* de cet art et son indépendance absolue à l'égard de la psychologie.

En musique, en peinture, comme en chorégraphie, l'idéal classique est un idéal de pureté et de liberté : ce mode d'activité qui s'appelle création musicale possède ses propres lois qui ne sont pas celles de la poésie, de la peinture, qui ne sont pas non plus celles de la psychologie. Il y a une logique musicale non moins spécifique que celle de la pensée ; la dégager, traiter le son en lui-même, c'est justement ce que s'efforcent de faire, plus ou moins sciemment, les compositeurs dits classiques. Un maître de ballet, un danseur classique, agit de même : seulement ici ce n'est plus avec le son, c'est avec le corps vivant qu'il opère. C'est de ce corps ou de ce groupe de corps, de leurs formes, de leurs aptitudes, de leurs tendances qu'il s'agit pour lui de dégager la logique spéciale qui règlera leurs mouvements.

Voici devant nous, sur la scène, un corps humain en mouvement. Si ces mouvements sont uniquement déterminés par les idées, les sentiments, les désirs, les impressions de l'individu, il n'y a pas danse ; il n'y a que pantomime descriptive ou expressive. Si les gestes, les attitudes du danseur sont en fonction directe de son état psychique, si cet état explique entièrement chacun de ces mouvements, nous sommes en dehors des limites de l'art chorégraphique qui n'existe que là où le mouvement, l'attitude deviennent fin en soi.

Il en est de même en musique : si l'activité sonore est uniquement déterminée par les sentiments, les désirs, les impressions, nous obtenons une série de cris, de gémissements, de soupirs, mais non de la musique, qui représente un système autonome de sons qui se suivent et s'engendrent selon leur affinité propre. La danse contient donc nécessairement un



La Danse  
par PRUDHON



élément spécifique : un geste suit un autre geste, une attitude engendre une attitude, une pirouette sert de conclusion à une série de bonds non pour des motifs psychologiques, utilitaires ou non, mais pour ce qu'on pourrait appeler des raisons purement plastiques et dynamiques. Il y a une logique du corps en mouvement, comme il y a une logique musicale, une logique poétique.

Cette affinité entre deux mouvements du corps, affinité qui fait qu'un mouvement semble appeler, évoquer, exiger immédiatement le second comme son achèvement, sa conclusion, ces rapports intimes ne peuvent être réduits à de simples impressions visuelles ; les sensations motrices y jouent également un grand rôle : nous assistons à un ballet non seulement en spectateurs, mais jusqu'à un certain point, en participants aussi ; nous prenons part aux mouvements, aux attitudes ; tel mouvement qui paraît à nos yeux découler tout naturellement et très facilement du mouvement précédent, peut sembler à notre corps, pour autant qu'il y prend secrètement part, en complet désaccord avec le précédent. Il faudrait insister sur cet aspect de la question plus que je ne puis le faire ici, car les chorégraphes sont quelque peu tentés de l'oublier : nous prenons part à la danse qui se déroule devant nous tout autant qu'à un drame qui nous émeut, avec les personnages duquel nous sympathisons.

### III

Les mouvements de la danse sont déterminés non seulement par le facteur psychologique — émotion, représentations, etc., — mais aussi par un facteur spécifique. La tendance classique consiste justement à éliminer le facteur psychologique et à ne faire intervenir dans la structure de la danse que le facteur spécifique, en ne tenant compte que des considérations relatives à l'esthétique du corps vivant. Mais, pour qu'il y ait danse, il faut que l'action de ce second facteur se fasse toujours sentir : on peut donc dire que toute danse est jusqu'à un certain point classique, pour autant qu'elle est véritablement danse et non simple succession de mouvements conditionnés psychologiquement.

L'idéal de la chorégraphie classique est une danse psychologiquement inconditionnée, se développant par ses propres forces, de soi-même, régie par ses propres lois, privée de toute signification descriptive et expressive, une danse qui se déroule libre, c'est-à-dire autonome. Ce n'est pas une gymnastique, ce n'est pas un jeu d'adresse et de force (bien que ce danger guette tout classicisme), mais la réalisation dans le temps et dans l'espace de toutes les puissances, de toutes les possibilités du corps humain.

C'est cette même élimination du facteur psychologique que poursuivent le peintre, le musicien classique, bien qu'elle ne puisse être jamais définitivement réalisée parce qu'une danse, une sonate, un tableau sont toujours le produit d'un certain état psychologique qu'ils reflètent plus ou moins directement dans leur structure, leur développement, leur caractère général : la plante, de même, dépend des propriétés de l'humus dont elle se nourrit. Mais cette dépendance, pour la danse, peut être réduite indéfiniment sans jamais pourtant tomber à zéro.

Dans sa lutte contre tout réalisme psychologique, contre la vérité expressive ou descriptive, le ballet dit classique, le ballet en tutu ne recula devant aucune absurdité, guidé par un très sûr instinct : on le lui reproche assez souvent maintenant sans comprendre que l'absurdité, le mensonge, la fausseté évidente de ses conceptions au point de vue psychologique n'étaient pour lui qu'un moyen commode de découvrir, de dégager la pure beauté du corps en mouvement, la signification du geste, de l'attitude, non en tant que signe, non en tant que moyen d'expression, mais en eux-mêmes. C'est la raison d'être de la petite jupe de gaze de nos danseuses ; c'est l'explication du rôle prépondérant des jambes dans le ballet classique au détriment des bras dont la gesticulation acquiert rapidement et tout naturellement une signification expressive ou descriptive toujours évitée par les classiques.

Évidemment, je ne souligne que le caractère dominant, je n'insiste que sur la tendance principale du ballet classique au XIX<sup>e</sup> siècle. Il y eut certainement des périodes (Viganò, le ballet romantique) où les tendances descriptives et expressives paraissaient vouloir reprendre le dessus, où le réalisme psychologique essayait de rétablir ses droits ; mais tous ces



efforts, toutes ces tentatives ne parvinrent pas à modifier l'orientation générale du ballet vers le beau dynamique et plastique en soi, psychologiquement vide et nul. La réaction ne se prononce nettement qu'au début de ce siècle : on s'attaque dès lors non plus à ce qu'on appelait les exagérations ridicules du ballet classique, mais à son principe même. C'est la validité de ce principe que mettent en question les premières tentatives chorégraphiques de Fokine qui ne veut admettre nul geste, nulle attitude qui ne soient psychologiquement explicables, qui n'aient leurs raisons d'être dans l'état d'esprit du danseur, dans ses émotions, ses désirs, qui n'en puissent être déduits.

C'est le psychologisme simpliste, brutal, auquel Fokine lui-même a renoncé plus tard ; mais il en est un autre, caché, plus complexe et par cela même plus redoutable pour la conception classique du corps mouvant régi par ses lois propres, possédant sa signification particulière.

J'ai en vue ce qu'on pourrait appeler le « dalcrozisme » du ballet moderne, la tendance à faire intervenir la musique dans la structure de la danse, à faire régir le système des mouvements du corps par le système des sons.

Ces réformes sont tout à fait contraires à l'esprit classique qui pose en principe l'indépendance complète des différents arts les uns vis-à-vis des autres et leur autonomie intérieure : la beauté picturale, ainsi, est toute différente de la beauté poétique et celle-ci n'a aucun rapport avec le beau musical. On connaît la méprisante et superbe indifférence des grands maîtres de ballet envers la musique qui accompagnait leurs chefs-d'œuvre chorégraphiques : la musique marque le rythme et crée une certaine atmosphère, un état d'esprit favorable à l'éclosion et au déroulement des visions chorégraphiques, c'est tout. Son rôle donc est subalterne. La danse ne réalise pas la musique, mais cette dernière soutient, accompagne la danse. C'est le rapport contraire qui tend à s'établir aujourd'hui : le corps mouvant est destiné à fixer, à cristalliser la vie fluide et ondoyante des sons : il y a donc actuellement confusion entre les domaines de deux arts différents et aussi réalisme psychologique, car en dehors du rythme comment donc la musique peut-elle conditionner la danse

---

sinon par l'entremise du facteur psychologique? Le rythme est le seul lien réel qu'on puisse apercevoir entre la musique et la danse et « tout le reste est littérature », autrement dit — psychologie. La musique en effet est censée évoquer par associations certaines émotions, certains sentiments, certains désirs que la danse a son tour est obligée de manifester et d'extérioriser.

Mais alors, que devient donc la logique du corps mouvant, si sa vie, son développement sont commandés, d'une part par les rythmes musicaux, d'un autre côté par les états psychiques que cette musique provoque? Il n'y a « art », pourtant, que là où il y a autonomie, sinon complète comme l'exige la pure conception classique, tout au moins partielle; or, dans le cas qui nous occupe, le caractère spécifique de la danse disparaît sans laisser de trace. C'est à ce résultat que tendent réellement, sans en avoir d'ailleurs nettement conscience, la plupart des réformateurs et des rénovateurs du ballet moderne.

Il faut croire pourtant que l'avenir appartiendra à la conception classique; non à telle ou telle des formules classiques que nous connaissons déjà, qui, fixées dans tous leurs détails, ne laissent place aujourd'hui à nul effort créateur et n'autorisent que d'ennuyeuses et plates répétitions, mais à un classicisme d'un type nouveau qu'il s'agit encore de dégager et de déterminer, qui adoptera probablement et fera siennes nombre de recherches chorégraphiques de ces vingt dernières années, mais en effaçant leur signification psychologique, en les libérant de l'emprise de la musique.

Est-ce à dire que l'idéal de la danse classique dénuée de toute valeur psychologique est une beauté de pure forme, une beauté abstraite, semblable à celle que nous présentent les figures et ornements géométriques? Aucunement. On nous propose ce dilemme: ou bien la danse est expressive et s'adresse alors à l'esprit, ou bien elle n'est qu'un plaisir des sens, un divertissement visuel. Mais, privée de toute signification psychologique, inexpressive, la danse ne se réduit pas pour cela à une pure gymnastique, à un chapelet de figures géométriques. Si la danse du corps vivant ne veut être ni symbole, ni description, ni expression, elle possède néanmoins

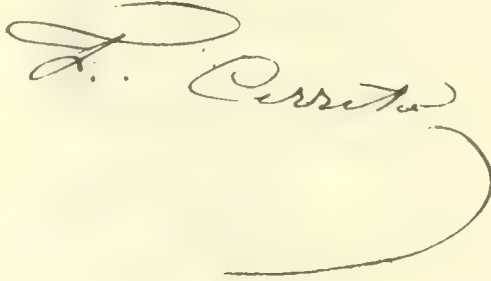
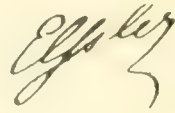
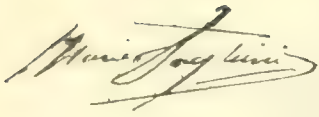
sa propre signification, elle manifeste sa propre réalité qui est du même ordre que celles que nous découvrent un traité de logique, un temple dorique, une fugue de Bach : le corps dansant ne nous livre que soi-même, mais cela suffit, et c'est tout un monde, infiniment vaste, riche et complexe.

BORIS DE SCHLOEZER.



# Variétés

## QUELQUES LETTRES INÉDITES DE CÉLÉBRITÉS CHORÉGRAPHIQUES



On a beaucoup écrit sur la vie des artistes de la danse au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les *Goncourt* ont réuni les éléments d'intéressantes biographies. Il reste à écrire d'après des documents authentiques la vie d'un *Gardel*, d'un *Viganò*, d'une *Taglioni*... Pour contribuer à ces futurs ouvrages, voici quelques lettres inédites de plusieurs chorégraphes ou danseuses célèbres.

D'abord une lettre du fameux *Gaetano Vestris* qui offre un certain intérêt pour l'histoire de la danse sous la Révolution. Cette lettre est adressée d'Angleterre à *Gardel*.

Londres, ce 17 mai 1791.

*J'avais répondu d'avance, mon cher Gardel, à ta lettre obligeante du 5 de ce mois, par celle que j'adressai dernièrement au Comité. Mes camarades à qui je te prie de faire mes compliments ont dû voir que je ne demandais pas mieux que de revenir à Paris sous deux mois au plus tard pour contribuer avec eux aux amusements de cette capitale. L'éloignement de Mons. Boucerf (?) dont la bonté pouvoit seule m'en éloigner, son remplacement par Mons. Jean-Jacques Le Roux et surtout l'amitié de mes camarades, dont je fais le plus grand cas, ne peuvent qu'augmenter ce désir. J'espère, mon cher Gardel, que tu voudras bien être l'interprète et le garant de mes sentiments pour le Comité, et me croire pour la vie ton sincère amy,*

N<sup>o</sup> 2 Haymarket.

VESTRIS.

Voici une lettre de Gardel, qui n'est pas datée, mais qui a dû être écrite sous le Consulat, lorsque Fourcroy exerçait les fonctions de Directeur de l'Instruction publique. Les deux ballets auxquels Gardel fait allusion furent représentés : *Daphnis et Pandrose* le 14 janvier 1803 et *Achille à Scyros* le 18 décembre 1804.

GARDEL, *Chef des Ballets du Théâtre des Arts*  
*Au citoyen FOURCROI, Conseiller d'État.*

CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT,

J'ai appris, par le C<sup>n</sup> Cellérien, que le sieur Gallet vous avait adressé un mémoire dans lequel il cherche à prouver que tous les maîtres de Ballets (ou tous les individus qui croient l'être) ont le droit d'établir des ballets d'action au Théâtre des Arts. Il appuie, m'a-t-on dit, son assertion sur l'exemple des Compositeurs de Musique et sur les Poètes lyriques qui (mérite à part) jouissent également de la faculté de mettre leurs ouvrages. J'ignore, CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT, quels autres moyens de persuasion il emploie pour mettre votre justice en défaut ; mais comme je les crois inférieurs à celui que je viens de citer, je vous prie de me permettre de le réfuter.

Si Gluck, Sacchini Grétry, Guillard, etc., étaient attachés au Théâtre des Arts et recevoient, par l'Administration, une somme par année pour se charger de tous les remplissages de la copie, et des poèmes, et de tout ce qui peut, enfin, s'appeller corvée, à condition que pour récompenser cet ingrat travail ils établiraient tant d'ouvrages nouveaux par an. Serait-il juste qu'au moment de jouir de cette convention et après en avoir été priés 5 ou 6 ans par l'effet des circonstances, serait-il juste, dis-je, qu'un individu quelconque vint, en dépit de toute espèce de loyauté, l'emporter sur les engagemens, sur les réglemens, sur la réputation, sur les services, et peut-être sur le talent ? non sans doute. Eh bien, CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT, c'est ce que propose de me faire en ce moment le C<sup>n</sup> Gallet. Je ne compare sûrement point mon faible talent à ceux des hommes célèbres que je viens de citer, mais seulement ma position qui serait la même.

Depuis six ans ! CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT, les petites intrigues, les négligances, les manques de volonté éloignent la mise de mes ouvrages. J'ai pour les établir des arrêtés, des ordres, des délibérations de toutes les administrations, de toutes les autorités qui se sont succédées depuis ce temps. Les décorations de Guillaume Tell ont été faites trois fois : celles de *Daphnis et Pandrose* sont commencées depuis à peu près 2 ans, et celles d'*Achille à Scyros* ne sont pas encore esquissées, je ne me suis jamais plaint : mon camarade Milon a donné trois Ballets, je n'en ai nullement murmuré parce qu'il pouvoit être utile à l'administration de connoître les dispositions et les talents de ce jeune compositeur, et parce qu'il étoit, comme moi, attaché au Théâtre des Arts. Mais ici un étranger arrive, et se prétend le droit de me ravir le seul agrément de ma pénible place ? et ce que j'ai acquis, par six années de patience, de résignation, et de travaux, d'autant plus écrasans qu'ils étoient purement de métier ; non, CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT, vous ne souffrirez pas que trente ans de services sans reproches, et j'ose dire, non pas sans éloges, soient payés par un tel affront.

Mais en laissant de côté les considérations et les droits qui me sont particuliers, qu'il me soit permis de faire quelques observations sur les conséquences de cette innovation que l'on cherche à introduire.

Je connois, en France seulement, 20 maîtres de ballets (sans compter les grands faiseurs de grandes pantomimes) qui, n'ayant que cela à faire, peuvent produire par an chacun 20 programmes de Ballets d'action. Si ces maîtres de Ballets, bons ou mauvais, ont le droit d'établir leurs productions sur le théâtre de l'Opéra de Paris, quel est l'homme à talent qui voudra rester attaché à ce théâtre pour n'avoir que les travaux désagréables de la place, et pour être le très humble serviteur du premier venu ? aucun. Cependant il est plus essentiel qu'on semble le penser que la place dont il s'agit soit tenue par un homme d'un talent avoué, car la médiocrité compromettrait bien souvent le succès de maints opéras qui coûtent de 50 à 80.000 l. à monter. Qui choisira d'ail-

leurs dans ces 400 programmes celui ou les deux que l'on peut établir par année ? Le programme d'un Ballet d'action n'est qu'un squelette où l'on ne peut découvrir la chair, la finesse de la peau, les contours agréables, les belles couleurs, que le compositeur seul peut lui donner. Tous Ballets coûtent ; et lorsque le succès est douteux, l'Établissement court les risques d'un arriéré. Quels sont les maîtres de Ballets qui viennent solliciter cette atroce injustice ? ceux qui sont sans place, et ceux qui intriguent : il faut donc que le maître des Ballets au premier Théâtre du Monde, qui par son travail n'a pas une heure de repos dans toute une année, et qui pour ce même travail a besoin de la plus grande tranquillité, soit à la merci de l'homme sans place ou de l'intrigant ?

Il est temps, CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT, de faire enfin cesser les intrigues de ceux qui veulent des places (qu'ils ne sauraient peut-être pas bien occuper), dirigées contre ceux qui les occupent, et qui prouvent qu'ils peuvent les occuper encore.

Je demande à vous, CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT, je demande au Gouvernement, ce que tous mes confrères ont dans tous les pays étrangers, c'est-à-dire à être nommé Maître des Ballets en chef et sans partage des Théâtres du Gouvernement français, ou si je n'en suis pas jugé digne, je demande une retraite honorable, et telle que peut la mériter un homme qui a servi trente ans son pays de toutes les manières qui peuvent avoir rapport à l'art qu'il exerce et par tous les sacrifices qui ont été à son pouvoir.

Je vous prie d'être bien convaincu, CITOYEN CONSEILLER D'ÉTAT, que si j'obtiens de vous l'une ou l'autre de ces faveurs, je vous en aurai une éternelle obligation.

SALUT ET RESPECT,

GARDEL.

Depuis 1793, Gardel, tout en s'occupant activement de l'Opéra, n'y avait pas eu de ballets représentés. Il est possible qu'il ait eu des difficultés avec le Comité de Salut Public. Le document suivant tendrait à nous le faire croire :

CONVENTION NATIONALE  
COMITÉ DE SÛRETÉ GÉNÉRALE ET DE SURVEILLANCE  
DE LA CONVENTION NATIONALE

Du 21<sup>me</sup> ventose, l'an second de la République Française, une et indivisible.

Le Comité de Sûreté Générale de la Convention Nationale arrête que le Citoyen Gardel, directeur du grand Opéra, se rendra sur-le-champ au lieu ordinaire de ses séances, pour lui donner des renseignements qui lui deviennent nécessaires dans l'intérêt de la chose publique.

Les représentants du peuple, membres du Comité de Sûreté,  
Élie LACOSTE, VADIER, M. BAYLE, DUBARRAU Louis du Bas-Rhin.

Avant de quitter Gardel donnons cette lettre sans date qu'il adressait pour sa fête à la danseuse Victoire Saulnier et qui nous rappelle la facilité avec laquelle s'attendrissaient les contemporains du sensible Robespierre...

*Il y a bien longtemps que je sens tout l'excès de mon malheur, mais jamais avec autant d'amertume qu'aujourd'hui. Je me flattais de l'espoir d'aller déposer sur les deux belles joues de Victoire, le baiser d'une sincère, d'une véritable, d'une éternelle amitié et je me vois forcé d'appliquer sur un papier glacé, le chaud papier de pure amitié ! Je ne vous dirai pas aujourd'hui les motifs qui me contraignent à me priver d'un grand plaisir. Ce n'est pas un jour de fête que l'on doit parler de douleur, de... etc., etc., mais on peut prouver sa bonne*

intention et manifester ses regrets. Recevez les donc, Belle Victoire, ainsi que tous mes vœux et l'assurance de mon attachement et de tout mon dévouement.

GARDEL.

P.-S. — Si votre cœur vous portait à venir me voir, ne l'écoutez pas, je vous prie, par ce temps-ci, et soyez assurée qu'aussitôt que je croirai pouvoir le faire sans danger, ce sera moi qui irai vous présenter mes hommages.



Il serait intéressant de publier un recueil de lettres de Maria Taglioni. La Sylphide avait de l'esprit à défaut d'orthographe. On en peut juger par ce fragment d'une lettre non datée, adressée de Londres à une amie :

*Un mot sur les théâtres d'ici. D'abord nous sommes arrivés le 22 à 9 heures du soir après une traversée terrible dont je suis sortie triomphante, car je n'ai pas été malade. J'ai trouvé un logement qu'on nous avait retenu en face du théâtre. Jeudi j'ai été voir le spectacle. On donnait Don Juan chanté par Rubini, Tamburini, Lablache, Grisi et Persiani. Le public était très froid surtout pour Grisi. Elle s'est fait le plus grand tort en se séparant de son mari qui, à ce qu'il paraît, s'était très bien conduit pour elle ; cela rend le public froid et tout le succès retombe sur la Persiani. Personne n'a été redemandé après l'opéra. Le ballet qu'on donnait était Robert le Diable, composé par M. Guerra. Ce n'est pas grand chose. Laporte y avait fait grande dépense. Les danseuses et danseurs sont détestables. Perrot est ici qui se promène ; il avait été engagé par Brunne qui, après avoir donné les animaux savants et des concerts à un schelling a fait banqueroute et Perrot en est pour son voyage. Laporte veut bien l'engager mais pour peu et lui ne veut pas pour rien comme fait Guerra qui a donné sa femme par-dessus le marché et je vous assure que le par-dessus le marché n'est pas fameux. Ce soir je vais voir la Garcia, sœur de la Malibran. On prétend qu'on n'a jamais vu un talent comme celui-là. Elle chante Desdemona. Je suis bien contente de l'entendre...*

De Saint-Pétersbourg elle écrit quelques années plus tard une lettre intéressante :

*Saint-Pétersbourg, 5/17 janvier 1842.*

*Mon cher Monsieur Courtin,*

*Quoiqu'il soit un peu tard pour venir vous souhaiter la bonne année car vous êtes au 17 et nous ne sommes qu'au 5. Mais enfin tel tardifs (sic) que soient mes vœux, ils n'en sont pas moins vrais et sincères et plus sincères, je vous l'assure, que ceux de bien des gens qui croiraient manquer à toutes les convenances en passant ce premier de janvier sans se donner tant de vœux et de baisers de Judas. Que puis-je vous souhaiter ? De la santé, rien que de la santé et tout ce que je souhaite, moi, c'est de pouvoir bientôt vous embrasser.*

*Je quitte la Russie au mois de mars pour sans doute n'y plus revenir ; je vais passer un an en Italie. Je commencerai par Milan où je serai au mois de mai. J'aimerais pourtant bien aussi venir faire un petit tour à Paris. Je verrai s'il n'y a pas moyen d'arranger cela.*

*Quel hiver avez-vous cette année ? Le nôtre ici ne ressemble nullement à ceux des années précédentes. Nous n'avons pas de neige, par conséquent pas de trainage, ce qui rend tout fort cher et il n'y a que peu de jours qu'il fait un bon froid. Avant, le temps était humide et triste, ce qui heureusement n'influe pas beaucoup sur notre caractère. Nous sommes toujours gais et tous en bonne santé. Il n'y a que moi qui ai été très malade à mon retour de Stockholm, cependant cela n'a pas eu de longues suites.*

*La Suède m'a beaucoup plu. J'y ai été fêtée en vraie reine. J'y ai vu ma bonne grand'mère et les frères de... J'y ai été reçue à la cour et Leurs Majestés m'ont fait de beaux cadeaux, ce qui du reste ne me manque*

pas ici. Mon bénéfice qui a eu lieu dernièrement avec un ballet nouveau qui a eu un très grand succès, m'a valu un superbe cadeau de l'Empereur du prix de dix mille roubles. J'espère que celui de mon second bénéfice ne sera pas moindre. Nous montons encore un ballet pour cette représentation.

Nous avons en ce moment beaucoup de nouveautés. Mademoiselle Dupont, des Français, qui est engagée au Théâtre Français d'ici pour jouer les mères nobles, la pauvre femme a eu bien des déboires ; Mademoiselle Damoreau qui donne des concerts ne la trouve plus assez jeune. Elle est venue espérant faire fortune ; ce temps-là est passé pour la Russie. Elle a pourtant chanté deux fois à la Cour ; on lui trouva une grande perfection, mais pas de voix et chantant beaucoup trop de romances. Mademoiselle Falcon est aussi ici, mais elle a le bon esprit de dire qu'elle n'est venue que pour voir sa sœur, que peut-être elle donnera un concert. Elle a su mettre le directeur dans sa manche, les autres, au contraire, s'en sont fait un ennemi et que peut hélas un pot de terre contre un pot de fer ! Mademoiselle Valérie Miro est aussi venue ; la pauvre femme a débuté, a eu assez de succès dans les Jeux de l'Amour mais elle n'a pas réussi dans l'École des Vieillards et ce jour-là elle jouait devant la cour. Sa partie a donc été perdue et elle se trouve dans une bien triste position. Elle n'a absolument rien. Voilà ce que c'est que les gens qui ne veulent pas écouter les bons conseils ! Je leur avais dit : « Ne venez pas sans engagement ». Elles ont cru que j'avais peur d'elles et maintenant qu'elles sont là, elles sont forcées de me rendre justice.

Je vous ai parlé de tout ce monde, mon cher Courtin, parce que vous les connaissez, car du reste il n'y a pas de nouvelles à donner d'ici.

Embrassez ma bonne Monette pour moi, pour nous tous et que je lui souhaite tout le bonheur possible. Amitiés de tous pour vous, et moi je vous embrasse de cœur.

Maria TAGLIONI.







## UNE DERNIÈRE ÉTAPE DES « BALLETS RUSSES » *LA BELLE AU BOIS DORMANT*

Spectacle émouvant entre tous que la première de *La Belle au Bois dormant* à Londres ! C'est que cette victoire incontestable et du reste parfaitement prévue de Tchaïkovski et de Marius Petipas sur le public de Leicester-Square, je la considérais surtout comme des grandes manœuvres effectuées sur un terrain solidement occupé avant le vrai, le décisif assaut — qui sera livré à Paris. Car ce retour de M. de Diaghilev en arrière est évidemment l'offensive la plus hardie entreprise par cet homme intrépide contre telles préventions invétérées qu'il fut le plus actif à susciter. De même Igor Stravinski qui, dans sa lettre au *Times*, s'élance à fond de train et la cravache brandie contre les présumés détracteurs de Tchaïkovski, ne serait que Don Quichotte chargeant un troupeau de brebis, — tant d'engouement béat le public « insulaire » a invariablement montré aux auditions du maître russe, — si ce n'était qu'il visât Paris ! Cette lettre franchira le détroit (1) telle une escouade d'éclaireurs violant la frontière la veille de la déclaration de guerre. C'est pourquoi je croyais humer dans cette salle paisible et bruyamment sympathique comme une odeur de combat.

(1) Elle l'a en effet déjà franchi (N. D. L. R.).

Quelle est la signification de ce grand geste de défi? Diaghilev aurait-il, en montant un ballet de la plus pure essence classique et qui date de 1890, fait œuvre d'archéologue, un essai de reconstitution, d'exhumation d'un art suranné et désuet, une « restauration de la maison Romanoff » comme opinait narquoisement à la générale quelque mauvais plaisant? S'agit-il d'une capitulation ou d'un affranchissement? Quel est le chemin où s'engage le fameux manager en exaltant la tradition qu'il avait hier encore si formidablement battue en brèche, celui de Canossa ou celui de Damas? Et comment devons-nous chiffrer le résultat par lui obtenu dans le bilan de la danse moderne que ce cahier est appelé à dresser?

Eh bien, *La Belle au Bois dormant* n'est aucunement une évocation rétrospective, un spectacle historique péniblement déchiffré par l'érudition, un pastiche savant; c'est une pousse de l'art russe vivant transplantée en Europe et que Diaghilev s'essaie à greffer sur le théâtre occidental. Entre le ballet russe en Russie qui, sans se renier, sans déchoir, sombre peu à peu dans la débâcle matérielle et morale du pays et cet effort d'une personnalité autoritaire et dédaigneuse du péril, il y a *continuité* parfaite.

C'est que le ballet de Petipas-Tchaïkovski n'avait à Saint-Pétersbourg et à Moscou jamais quitté le programme; il y a huit mois ou bien neuf je l'ai vu de mes yeux au « Théâtre Marie », mêlé à un public de gardes rouges et de matelots « en corvée »...

Le 3 janvier 1890, jour de la première de la *Belle*, fut une des plus grandes dates de la « période héroïque » du ballet russe s'affranchissant enfin de la tutelle des virtuoses italiens, renonçant à la musique étrangère fabriquée par des musiciens appointés. Celui qui contribua si puissamment à la création d'une école nationale fut le Marseillais Marius Petipas qui tint à la Russie par 56 ans de services ininterrompus sous quatre empereurs, qui fut l'éducateur de tant de générations de danseurs russes et qui, ayant dansé l'*Esmeralda* avec Fanny Elssler et le *Faust* de Perrot avec Carlotta Crisi, devait un jour diriger les premiers pas d'Anna Pavlova. Sa collaboration avec Pierre Ilitch Tchaïkovski, que la mort déjà guettait, décida de la victoire.

Je refuse de relever le gant jeté par Stravinski à la sensibilité musicale moderne ou plutôt je me récuse, n'étant point musicien mais surtout — selon la locution d'usage en mon pays — *ballettomane*. Comme tel je suis un de ceux — et qu'on ne m'en veuille pas — qui, dans toute création chorégraphique, considèrent la danse comme l'élément primordial, imposant ses caractères rythmiques à la musique qui l'accompagne. Tchaïkovski composant toutes les pages de sa partition selon les mouvements indiqués par le maître de ballet, s'adaptant aux formes symétriques propres à la danse classique, calquant le rythme sur les accents et les intervalles du mouvement du corps humain, réalisa un texte musical qui secondait merveilleusement les danses de Petipas. Si, comme je suis tenté de le supposer, la musique de danse est un art appliqué, l'œuvre de Tchaïkovski en remplit toutes les fonctions essentielles. Cela n'empêche point que tels « scherzi » du divertissement final — *Le petit chat blanc* peut-être — aient bien des chances d'être appréciés — grâce à leurs jeux harmoniques

divers et l'invention mélodique toujours en éveil — comme de charmants exemples de « l'humour » musical.

L'action dramatique du ballet-féerie est établie sur les données très simples fournies par le conte de Perrault que chacun se remémore. Les auteurs ont situé cette action dans un milieu Louis XV de fantaisie, d'une splendeur naïve, d'une majesté enfantine. Aussi Tchaïkovski et Petipas n'ont pas songé à arranger Lully ou à plagier Pécourt en faveur de leur libre et poétique fiction d'un « grand siècle » imaginaire. Ils ont préféré l'invention désinvolte nuancée de souvenirs historiques, d'éléments de style frappants. En somme c'est à l'époque des « neiges d'antan » que se déroulent les événements dansés du ballet.

Aussi toutes ces cérémonies et danses de cour s'accordent-elles parfaitement avec les éléments classiques de l'œuvre : danses d'ensemble des fées, variations de la princesse Aurore, des masques italiens, la célèbre valse villageoise avec guirlandes et corbeilles, le « pas de la vision » et des nymphes, épisode de « ballet blanc » venant se mêler à l'action fastueusement colorée.

Viennent enfin les « danses des contes de fées », brefs épisodes joués et dansés, raccourcis de sujets qui hantent l'imagination enfantine, ce que les Anglais appelleraient des « sketches » : le *Petit chaperon rouge*, l'*Oiseau bleu* (ce pas de deux est une des 3 ou 4 pages les plus merveilleuses de grâce et d'invention de tout l'œuvre énorme de Petipas), d'autres encore. Diaghilev en élagua quelques-unes en les remplaçant par des danses d'un caractère analogue tirées d'un autre ballet de Tchaïkovski ; l'une d'elles, ainsi que la variation exécutée au premier acte par la Fée des Lilas appartient en propre à feu Léon Ivanov, dont le nom n'est même pas mentionné sur le programme : homme d'un talent admirable qui végétait, modeste et obscur, à l'ombre des lauriers de Petipas.

Restituons-lui donc sa part. D'autres « unités » enfin furent introduites à Londres par M<sup>lle</sup> Nijinska, sœur du danseur illustre : « Jean le simple » très mouvementé de style, grotesque russe, variation d'Aurore, biffée avant la première de 1890 et, en conséquence, jamais exécutée, une *Barbe bleue* plutôt insignifiante, une *Shéhérazade* — parodie qui, à vrai dire, détonait : en somme un ensemble énorme de morceaux chorégraphiques, tout un monde ! Je me borne aujourd'hui à cette brève nomenclature ; — toute analyse suivie des formes et des procédés sera mieux appréciée par un lecteur qui aura été spectateur : elle est donc à remettre pour plus tard.

Si en Russie les danses imaginées par Petipas avaient conservé leur éclat primitif, il n'en était pas de même du spectacle dans son ensemble qui avait sensiblement périclité depuis la mort du maître nonagénaire. Les anciens décors bossés par des praticiens éprouvés, les costumes dessinés par Vsevolodsky, directeur-grand seigneur, aimable et distingué dilettante, qui ne manquait ni de science ni d'imagination, avaient été à Saint-Petersbourg sacrifiés à une nouvelle variante exécutée par le peintre Korovine. Sous le poids de ce Louis XIV impressionniste, trivialement documenté et alourdi de clinquant, le rêve que fut ce ballet

s'effondrait lamentablement. De même les groupes, processions, ensembles décoratifs de figurants, auxquels Petipas tenait énormément étaient totalement négligés. Pour le texte chorégraphique Diaghilev pouvait s'appuyer en toute confiance sur les notations et tracés conservés par le régisseur Serguéev et surtout sur les souvenirs des exécutants. Pour le spectacle et sa magie tout était à refaire. Léon Bakst en fut chargé.

Ce que réalisa Bakst importe à tel point pour les destinées de *La Belle* que je ne saurais le passer sous silence. Lui non plus ne succomba pas aux suggestions du document historique, aux facilités du pastiche. Il ne fut point tenté de copier Versailles. Si l'on veut, c'est plutôt l'esprit de Tiepolo et de Piranèse qui plane au-dessus de ses colonnades en rotonde, de ses escaliers monumentaux. Grandiose, légère et sobre l'architecture de ses décors ; les parties en sont situées dans l'espace de façon à obtenir une impression de profondeur et de hauteur prodigieuse, une harmonie de lignes et de volumes, de plans verticaux et de contours incurvés, si vaste et si multiple qu'il faut remonter au delà de la scénographie moderne, vers les Bibbiena et les Gonzago pour rechercher les rivaux de Bakst ; pour ce qui est des 300 costumes improvisés en six semaines, je ne signalerai que l'exactitude parfaite des rapports établis entre leurs colorations chatoyantes ; la « correspondance » des couleurs ne se dément nulle part. Aussi les groupes ordonnés par la Nijinska sur le fond de ces décors imposants forment des ensembles qui vont jusqu'au pathétique. Telle la scène finale du premier acte où les courtisans prosternés montent en une vague vermeille nuancée d'émeraude vers le berceau de la princesse et le couple royal, velours bleu et hermine, avec un groupe de nègres noir et or pour repoussoir. Mainte fois les décors furent applaudis dès le lever du rideau — et pour cause.

L'exécution fut remarquable quoique inégale. La princesse du premier soir fut M<sup>lle</sup> Olga Spessivtseva, jeune ballerine qui nous vint récemment de Pétrograd et dont je suis les progrès depuis ses examens. Elle possède la « ligne romantique » dans toute sa vibrante beauté ; si vous voulez elle exagère Taglioni, tant sont frêles et délicats ses bras et ses jambes allongées ; elle a l'air de voler — et de tenir à peine debout. Avec sa petite tête aux traits charmants et tristes, elle ressemble à une vignette de Célestin Nanteuil. Danseuse encore incomplète mais incomparablement poétique ! Elle est doublée par M<sup>me</sup> Egorova, très bonne danseuse « de précision » ; beaucoup de noblesse, point d'émotion. La « fée des Lilas » est M<sup>lle</sup> Lopoukova : on connaît sa verve, son ingénuité sympathique. Parmi les hommes M. Idzikovski, admirable sauteur, léger, vibrant de musique, dénué, du reste, de qualités plastiques, M. Vladimirov, soutenant la ballerine avec vigueur, bon acteur, virtuose somptueux du saut et de la pirouette, M. Vilzac, bien fait, équilibré, gracieux. Mais mieux vaut remettre toutes ces appréciations au jour où paraîtra sur une scène parisienne *La Belle au Bois dormant* ; c'est alors également que les spécialistes pourront juger des qualités du fougueux M. Fitelberg, chef d'orchestre célèbre en Russie, mais débutant dans les ballets.

Si je me suis attardé à ce bref aperçu de la première londonienne, c'est que j'ai cru, en toute

humilité, écrire une page de l'histoire du théâtre national russe. Ce qui se joue actuellement sur les planches mal rabotées de l'« Alhambra », c'est peut-être l'avenir d'une tradition séculaire et illustre, une part importante de l'avenir artistique russe. Formidable enjeu ! Mais, comme je l'ai dit tout de suite, c'est à Paris que sera jouée la partie suprême dont dépend l'avenir de la danse classique.

ANDRÉ LEVINSON.



# LA REVUE MUSICALE

## SOMMAIRE DU 1<sup>er</sup> OCTOBRE

- Les Artisans du Folklore musical espagnol, par *Felipe PEDRELL*.  
Borodine et ses amis d'après sa correspondance, par *Louise CRUPPI*.  
Souvenirs sur Déodat de Séverac, par *Eugène ROUART*.  
L'Œuvre de Philidor, par *G.-E. BONNET*.  
La Musique polytonale, par *Jean DEROUX*.

### CHRONIQUES ET NOTES

#### I. — LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

##### *Daphnis et Chloé* par *Émile VUILLERMOZ*

- |   |  |
|---|--|
| Allemagne, par <i>Paul Stefan, S. Pising, J.-G.</i> | États-Unis, par <i>L. Saminsky</i> .     |
| <i>Prod'homme</i> .                                 |  |
| Autriche, par <i>Paul Castiaux</i> .                | Portugal, par <i>Dr. José Saavedra</i> . |
| Belgique, par <i>Pierre Janlet</i> .                | Suisse, par <i>Robert Godet</i> .        |

#### II. — LIVRES, REVUES, ÉDITION MUSICALE

- |   |  |
|---|--|
| Les Livres, par <i>L. de La Laurencie, André Cœuroy, Marc Pincherle</i> .               | Les Revues et la Presse, par <i>André Cœuroy et Marc Pincherle</i> . |
| L'Édition Musicale, par <i>Roland-Manuel, G. M. Gatti, A. Tansman, Marc Pincherle</i> . |  |

#### III. — VARIÉTÉS

- Une sonate inconnue de Mozart, par *M.-G. de Saint-Foix*.  
Des Lettres de Beethoven, par *J.-G. Prod'homme*.

## SOMMAIRE DU 1<sup>er</sup> NOVEMBRE

- Vues sur Beethoven, par *André SUARÈS*.  
La Musique populaire hongroise, par *Bela BARTOK*.  
L'Ariane de Monteverdi, par *Xavier de COURVILLE*.  
Nicolas Oboukhoff, par *Boris de SCHLÆZER*.

### CHRONIQUES ET NOTES

#### I. — LA MUSIQUE EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

##### *Reentrée* par *Émile VUILLERMOZ*

- |  |  |
|--|--|
| Les Concerts, par <i>André Cœuroy et Boris de Schlæzer</i> . | Autriche, par <i>Egon Wellesz</i> .      |
| Le Congrès d'histoire de l'Art, par <i>Marc Pincherle</i> .  | Belgique, par <i>André Cœuroy</i> .      |
| La Musique en Province, par <i>Léon Vallas</i> .             | Espagne, par <i>H. Prunières</i> .       |
| Allemagne, par <i>H.-R. Fleischmann</i> .                    | Hollande, par <i>H. de Groot</i> .       |
|  | Suisse, par <i>R. Godet</i> .            |
|  | Tchéco-Slovaquie, par <i>V. Stépan</i> . |

#### II. — LIVRES, REVUES, ÉDITION MUSICALE

- |  |   |
|--|---|
| Les Livres, par <i>André Cœuroy, A. Gettemann, Henry Prunières</i> . | Les Revues et la Presse par <i>André Cœuroy et Marc Pincherle</i> . |
| L'Édition Musicale, par <i>G. Migot, A. Tansman</i> .                |   |

#### III. — VARIÉTÉ

- Quelques opinions de Musiciens sur César Franck.







PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

GV  
1787  
R3

La Revue musicale  
Le ballet au XIX<sup>e</sup> siècle

